

Philipp Stadelmaier

DIE KOMMENTATOREN DES POST-CINEMA

Serge Daney, Jean-Luc Godard und die Rephilologisierung des Kinos im digitalen Zeitalter

[transcript] Film

Philipp Stadelmaier
Die Kommentatoren des Post-Cinema

Film



Philipp Stadelmaier (Dr. phil.), geb. 1984, ist Filmkritiker, Filmwissenschaftler und Autor. Er promovierte im Rahmen einer Cotutelle de thèse in Frankfurt und Paris in Filmwissenschaft und studierte bei Werner Hamacher an der Goethe-Universität Frankfurt am Main Komparatistik. Er schreibt hauptsächlich für die Süddeutsche Zeitung. Sein Essay »Die mittleren Regionen« wurde 2018 mit dem Clemens-Brentano-Preis ausgezeichnet.

Philipp Stadelmaier

Die Kommentatoren des Post-Cinema

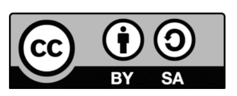
Serge Daney, Jean-Luc Godard und die Rephilologisierung des Kinos im digitalen Zeitalter



Diese Arbeit entstand im Rahmen einer deutsch-französischen Cotutelle de thèse (Goethe Universität Frankfurt a.M. und Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis) und wurde gefördert mit Mitteln des
DAAD - Deutscher Akademischer Austauschdienst
sowie der
Université Franco-Allemande/Deutsch-Französische Hochschule.

Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Goethe-Universität Frankfurt am Main unterstützt.
The open access publication of this book was funded by the Open Access Publication Fund of Goethe University Frankfurt am Main.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Standbild aus Jean-Luc Godard, *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard*, Frankreich 1988 (0:05:44). Trotz sorgfältiger Recherche konnten die Rechteinhaber*innen nicht zweifelsfrei geklärt werden. Wir bitten um Mitteilung an den Verlag.
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839467954
Print-ISBN: 978-3-8376-6795-0
PDF-ISBN: 978-3-8394-6795-4
Buchreihen-ISSN: 2702-9247
Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*

Inhalt

Verwendete Abkürzungen

CJ 1: Serge Daney, *Ciné journal 1*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1986].

CJ 2: Serge Daney, *Ciné journal 2*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006 [1986].

DRV: Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main,*. Lyon, Paris: Aléas, 1997 [1991].

La rampe: Serge Daney, *La rampe*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996 [1983].

L'exercice: Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: P.O.L., 1993.

MCM 1: Serge Daney, *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers 1962–1981.* Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2001.

MCM 2: Serge Daney, *La maison cinéma et le monde 2. Les années Libé 1981–1985.* Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2002.

MCM 3: Serge Daney, *La maison cinéma et le monde 3. Les années Libé 1986–1991.* Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2012.

MCM 4: Serge Daney, *La maison cinéma et le monde 4. Le moment Trafic 1991–1992*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2015.

PSV: Serge Daney, *Persévérance – Entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L., 1994.

SDZ: Serge Daney, *Le salaire du zappeur*. Paris: P.O.L., 1988.

T2: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984–1998*. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

VWB: Serge Daney, *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Übers. v. Blümlinger, Dieter Hornig, Silvia Ronelt. Berlin: Vorwerk, 2000.

*

Bildbuch: Jean-Luc Godard, »Das Bildbuch der Filmlegende Jean-Luc Godard/ Doku/Arte« (2018), in: *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=TU0M9y8Xau0, abgerufen am 12. Mai 2023. Deutsche Fassung von Godards Film Le livre d'image (CH 2018) mit dem Titel Bildbuch.

Gespräch Daney/Godard: Jean-Luc Godard, »Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard« (FRA 1988), in: *cinemathèque.fr*. https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/, abgerufen am 12. Mai 2023.

HdC: Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma (FRA/CH 1988–1998, 4DVDs). Frankreich: Gaumont, 2008. (DVD).
Die acht Episoden (1a, 1b, 2a, 2b, 3a, 3b, 4a, 4b) verteilen sich auf 4 DVDs (DVD 1, 2, 3, 4). 1a und 1b sind auf DVD 1, 2a und 2b auf DVD 2 usw. Ich notiere für die einzelnen Episoden z.B. HdC 1a.

Hinweis zu Übersetzungen

Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Übersetzungen französischer Zitate ins Deutsche um meine eigenen. In diesen Fällen gebe ich die Originalzitate mit an. Alle Übersetzungen aus den Histoire(s) du cinéma stammen – bis auf wenige, ausgewiesene Ausnahmen – von mir.

Einleitung

»Das Kino hat niemals existiert. Es ist nur projiziert worden. […]
Das Kino hat nur Projekte.«[1]
Jean-Luc Godard, »Préface de Cinémémoire de Pierre Braunberger« (1987)

»Als würde das Kino uns eine Epoche wahrnehmen lassen, in der es nicht existiert hat.«[2]
Serge Daney, »Exil en Nostalghia« (1985)

Man sollte sich keine Illusionen machen: Es ist nicht mehr gesichert, dass es das Kino gibt[3]. Diesen Verdacht stellen, wie obenstehende Zitate andeuten, der französisch-schweizerische Filmemacher Jean-Luc Godard (1930–2022) und der französische Filmkritiker Serge Daney (1944–1992) Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in den Raum eines Medienwandels – der Ort des Kinos, der Saal, ist längst nicht mehr der exklusive Ort der Bewegtbilder, der kulturelle Bedeutungsverlust der Kunstform weit fortgeschritten. Die Statements Godards und Daneys fallen in eine Zeit, in der das Kino zunehmend konfrontiert, affiziert und unterminiert wird von den Bildlogiken des Fernsehens, der Werbung und der Videotechnik. Auch die Filmwissenschaft musste auf diesen Wandel des Kinos reagieren. Wurde Filmgeschichte lange auf der Grundlage eines Kanons von Künstler*innen und Werken definiert, so stellt die »New Film History« der späten

1 Jean-Luc Godard, »Préface de *Cinémémoire* de Pierre Braunberger« (1987), in: *T* 2. S. 208–210; 209f. »Le cinéma n'a jamais existé. Il n'a été que projeté. […] Le cinéma n'a que des projets.«

2 Serge Daney, »Exil en Nostalghia« (1985), in: *MCM* 2. S. 265–268; 268. »Comme si le cinéma nous donnait à percevoir une époque où le cinéma n'existait pas.«

3 Dieser erste Satz ist eine Abwandlung des ersten Satzes von Werner Hamachers Text »Freistätte – Vom Recht auf Forschung und Bildung« (2010), wo es heißt: »Man sollte sich keine Illusionen machen: Es ist nicht mehr gesichert, dass es Universitäten gibt.« (in: ders., *Sprachgerechtigkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2018. S. 283–322; 283). Hamachers Text steht inhaltlich mit dieser Arbeit in keinem Zusammenhang. Ich habe bei Hamacher in Frankfurt Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft studiert und 2012 bei ihm meine Magisterarbeit zu den Histoire(s) du cinéma geschrieben, aus der das Forschungsprojekt dieser Dissertation hervorgegangen ist. Das Zitat ist als Hommage an den 2017 verstorbenen Hamacher zu verstehen.

1970er, frühen 1980er Jahre diese traditionelle Kategorie in Frage und entwirft neue Genealogien, in denen technische, soziale und ökonomische Kontexte hineinspielen – ein Verfahren, das von medienarchäologischen Ansätzen fortgesetzt wird, in denen die Geschichte *des Kinos* nur noch eine Variante, oder, mit Siegfried Zielinski, ein »Zwischenspiel« im Feld der Genealogien verschiedener Medien darstellt[4]. Im digitalen Zeitalter, in dem Kino nicht mehr nur im Kinosaal, sondern »überall« ist (zu Hause, im Internet, auf portablen digitalen Geräten, in Galerien und Museen, im öffentlichen Raum) und die Möglichkeiten der Bildmanipulation so grenzenlos sind wie die Anzahl der Akteur*innen, die Filme machen, wird die Definition des »Kinos« immer schwieriger. Neben dem Kanon erodieren nun auch die Definitionskriterien Ort (Kinosaal) und Indexalität (Aufnahme einer äußeren Wirklichkeit auf einem materiellen Filmstreifen). Die Frage, *was* Kino ist, wird durch die Frage ersetzt, *wo* es ist[5]. In den Debatten zum Zustand des Films »nach dem Ende des Kinos«, den Post-Kino-Studien[6], wird dabei auch die Frage gestellt, wann noch von »Kino« gesprochen werden kann. Diese Frage wird oft anhand des Begriffs des *Dispositivs* diskutiert, das ab den 1970er Jahren in der filmtheoretischen Apparatus-Debatte die Anordnung von Elementen im Kinosaal und ihre psychologischen und ideologischen Effekte beschrieb. Im klassischen Kinodispositiv zeigt ein verborgener Projektor im Dunkeln sitzenden Zuschauer*innen auf einer Leinwand einen von einer Kamera außerhalb des Saals aufgenommenen Film, der die Zuschauer*innen einem illusorischen Realitätseindruck unterwirft[7]. In Post-Kino-Debatten wird die Bedeutung von »Kino« nun entweder tendenziell auf dieses traditionelle Dispositiv des Kinosaals eingeschränkt[8], das eine spezifische ästhetische Erfahrung ermöglicht, oder auf seine Vermischungen mit anderen Dispositiven, Medien und Orten ausgedehnt[9]. In der neueren Forschung wird »Post-Cinema« daher oft mit Transformationsprozessen im digita-

---

4 Vgl. Siegfried Zielinski, *Audiovisionen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Hamburg: Rowohlt, 1989.

5 Vgl. Malte Hagener, »Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz«, in: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*. Marburg: Schüren, 2011. S. 45–60.

6 Erstmals spricht Steven Shaviro von »Post Cinema« in seinem Buch *Post Cinematic Affect*. London: Zero Books, 2010, um im digitalen Zeitalter die zunehmende Bedeutung der digitalen Postproduktion gegenüber den tatsächlichen Dreharbeiten für die Gestaltung eines Films hervorzuheben.

7 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, in: *Communications*, no. 23, 1975. S. 56–72. Auf Deutsch: »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte.* Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 41–62. Vgl. für die theoriegeschichtliche Aufarbeitung der französischen Apparatus-Debatte z.B. Guido Kirsten, »Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik«, in: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don C. Lorey, Andrea Nolte (Hg.), *Medien – Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren, 2007. S. 150–157.

8 Vgl. u.a. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012. Vgl. Raymond Bellour, »Querelle«, in: ders., *La querelle des dispositifs*. Paris: P.O.L., 2012. S. 13–47; insb. 14.

9 Vgl. Philippe Dubois, »Introduction/Présentation«, in: Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina. (Hg.), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement/Forms and Spaces of the Moving Image*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2009. S. 7–8. Vgl. ders., »Présentation«, in: Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (Hg.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2010. S. 13–14.

len Feld in Verbindung gebracht, deren Beschreibung einen Verzicht auf in die Krise geratene Kategorien wie Ort/Dispositiv, Index und Kanon ebenso erfordert wie eine Ausdehnung traditioneller, textbasierter akademischer Forschungsmethoden auf Praktiken der Artistic Reserach, zu denen der Podcast, der audiovisuelle Video-Essay, der Desktop Documentary (der ein Geschehen auf dem Computerbildschirm dokumentiert, welcher somit zur Kamera wie auch zur Leinwand wird) oder interaktive Websites gehören[10]. Um jenseits alter Konzeptualisierungen die Mannigfaltigkeit heutiger post-kinematischer Phänomene in den Blick zu bringen, haben Vinzenz Hediger und Miriam De Rosa Begriffe wie »solidification«, »liquefaction« oder »sublimation« ins Spiel gebracht, um den Methodenbaukasten für die Untersuchung von Bewegtbildpraktiken aufzustocken und um die vielfältigen Formen und Formate, die »Konfigurationen« (»configurations«) von Kino im digitalen Zeitalter als »lebendige Vielfalt« (»living multiplicity«) zu denken[11]. Dabei scheinen diese Vorschläge (gerade was die »Konfiguration« einzelner Elemente betrifft) begriffliche Implikationen des Dispositivs zu reproduzieren: Schon Gilles Deleuze analysiert Foucaults Dispositiv, verstanden als vielschichtiges und herrschaftssicherndes Ensemble aus Diskursen, Institutionen etc. nicht als stabiles Gefüge, sondern als heterogenen Werdensprozess[12].

Auch ich möchte in der vorliegenden Arbeit den Begriff des Kinos von seiner medienspezifischen Anbindung an ein betrauertes »Dispositiv« ablösen, diese Ablösung aber dadurch radikalisieren, dass ich von der Überlegung ausgehe, dass Kino in einer Zeit, in der es im Verhältnis zu anderen Medien, Orten und Dispositiven kein hegemonialer Ort der Bewegtbilder mehr ist, zu einem Problem der *Definition* geworden ist und somit als *Text*, als *Bedeutungszusammenhang* verstanden werden kann, der ausgelegt und erweitert werden muss. Dazu stütze ich mich auf ein zweiteiliges Korpus. Zum einen handelt es sich um Texte, Kritiken und Essays Serge Daneys von 1962–1992. 1964 beginnt Daney für

10 Vgl. Chloé Galibert-Laîné, Gala Hernández López (Hg.), *Post-cinéma. Pratiques de recherche et de création*, in: *Images Secondes. Cinéma et sciences humaines*, no. 3, 2022. Online am 16. Februar 2022. https://imagessecondes.fr/index.php/03-2022-post-cinema/, abgerufen am 12. Mai 2023. Für einschlägige Literatur zu jüngeren Post-Cinema-Positionen vgl. v.a. Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, 2016. Vgl. Miriam De Rosa, Vinzenz Hediger (Hg.), *Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-medium/Post-cinema Condition*, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. Vgl. Elisa Linseisen, »Werden/Weiter/Denken. Rekapitulation eines Post-Cinema-Diskurses«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Band 10, Heft 18–1, 2018. S. 202–209.

11 Vgl. Miriam De Rosa, Vinzenz Hediger, »Post-what? Post-when? A Conversation on the ›Posts‹ of Post-media and Post-cinema«, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. S. 9–20; 15–18.

12 Vgl. Gilles Deleuze, »Qu'est-ce qu'un dispositif?«, in: *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Seuil, 1989. S. 185–195. Auf Deutsch: »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. Vgl. Michel Foucault, »Le jeu de Michel Foucault« (1977), in: ders., *Dits et écrits III*. Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. S. 298–329; 299. Auf Deutsch: »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, in: Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Übers. v. Jutta Kranz, Hans-Joachim Metzger, Ulrich Raulff, Walter Seitter, E. Wehr. Berlin: Merve, 1978. S. 118–175; 119f. Vgl. auch Ursula Frohne, Lilian Haberer, Annette Urban, »Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen«, in: Frohne, Haberer, Urban (Hg.), *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Paderborn: Fink, 2019. S. 9–58; 22.

die *Cahiers du cinéma* zu schreiben, unter dem Chefredakteur Jacques Rivette. Nach André Bazin, Éric Rohmer, Rivette sowie dem Duo Jean-Louis Comolli und Jean Narboni an der Spitze der Redaktion übernimmt Daney 1973 gemeinsam mit Serge Toubiana die Leitung. 1981 wechselt er als Filmredakteur zur Tageszeitung *Libération*, wo er neben Kino auch über Fernsehen und Tennis schreibt; gegen Ende der 1980er Jahre gründet er (gemeinsam mit Sylvie Pierre, Raymond Bellour, Patrice Rollet und Jean-Claude Biette) die im Winter 1991 erstmals erscheinende Filmzeitschrift *Trafic*. Zum anderen umfasst mein Korpus Godards zwischen 1988–1998 entstandene Videoserie HISTOIRE(S) DU CINÉMA (FRA/CH), eine in acht Episoden untergliederte Montagearbeit von über vier Stunden, in der Godard Fragmente der Film- und Kunstgeschichte, also Versatzstücke des Kinos mit solchen aus Musik, Malerei, Photographie und Literatur kombiniert, um mit den Mitteln des Kinos (und der anderen Künste) dessen Geschichte zu erzählen. Daney und Godard verstehe ich dabei als *Kritiker*, die in Form von schriftlicher Filmkritik (Daney) oder filmischer Montage (Godard) ausgehend von einzelnen Filmen Kino als Sinnzusammenhang interpretieren. Wie Daney schreibt auch Godard zunächst als Filmkritiker für die *Cahiers du cinéma* (seit 1952), bevor er zum Filmemachen übergeht und mit seinem ersten Langspielfilm À BOUT DE SOUFFLE (FRA 1960) zur Ikone der Nouvelle Vague wird, der großen Erneuerungsbewegung des französischen Kinos, in der der Qualitätsanspruch des französischen Studiokinos mit seinen literarischen Adaptionen dem spontanen, persönlichen Ausdruck junger Filmautor*innen weicht. Mit Vinzenz Hediger kann davon gesprochen werden, dass sich in der Nouvelle Vague und vor allem bei Godard Kritik und (Film-)Kunst miteinander verbinden, um das Kino zum Medium der Selbstreflexion, zu einer modernen Kunst zu erheben, wobei die HISTOIRE(S) DU CINÉMA eine späte Zuspitzung dieses Prozesses darstellen[13]. Jonathan Rosenbaum und Colin MacCabe haben sie als filmisches Äquivalent zu Joyces *Finnegans Wake* bezeichnet, wodurch das Kino der modernen Literatur ebenbürtig wird[14], Jacques Rancière hat von einem »ästhetischen Regime« der Geschichte romantischer Provenienz gesprochen, gemacht aus einer Welt reiner Bilder und ihrer Verbindungen[15], während Hediger in den HISTOIRE(S) die Vollendung einer romantischen Kunstkritik sieht, das Werk eines Künstler-Kritikers, der eine Geschichte des Kinos mit dessen eigenen Mitteln fabriziert, um das Kino zur Kunstform mit einer eigenständigen, von anderen Künsten unterschiedenen Geschichte zu machen[16].

Mit Daney und Godard auf einen Post-Kino-Diskurs zu reagieren mag auf den ersten Blick nicht gerade naheliegend erscheinen, weil dieser kulturell, zum Teil auch historisch weit von ihnen entfernt liegt. Daney starb 1992 und hat die Digitalisierung nicht mehr miterlebt; Godard beendete die HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1998, zu einer Zeit, in der

---

13 Vgl. Vinzenz Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, in: Ruedi Widmer (Hg.), *Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*. Zürich: Diaphanes, 2014. S. 29–44.

14 Vgl. Colin MacCabe, *Godard – A Portait of the Artist at Seventy*. London: Bloomsbury, 2003. S. 315. Vgl. Jonathan Rosenbaum, »Bande-annonce pour les HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Godard«, in: *Trafic*, no. 21, printemps 1997. S. 5–18.

15 Vgl. Jacques Rancière, »Une fable sans morale«, in: ders., *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. S. 217–237; 226. Auf Deutsch: »Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten«, übers. v. Vinzenz Hediger, in: *montage AV*, Band 14, Heft 1, 2005. S. 153–177; 167.

16 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

in Kinosälen Filme noch analog projiziert wurden. Beide stammen aus einer filmkulturellen Tradition, in der Kino im Kinosaal statthatte, einen Bezug zur aufgenommenen Realität hatte und kanonisch über Meisterwerke definiert war, die überwiegend von weißen Männern geschaffen wurden. Godard und Daney entdeckten die großen Werke und Namen der Filmgeschichte in den zahlreichen Pariser Kinosälen und der von Henri Langlois geleiteten Cinémathèque Française der Nachkriegszeit; beide schrieben für die *Cahiers du cinéma*, deren »Politik der Autoren« darin bestand, Regisseur*innen wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks, die im klassischen Hollywoodstudiosystem arbeiteten, zu Künstler*innen zu erklären, die sich gegen den Normierungsdruck der Industrie eine eigenständige Handschrift bewahrten (Daneys widmet seine allererste Filmkritik von 1962 Hawks' Rio Bravo [USA 1959][17], Godard wird in der Episode 4a der Histoire(s) eine längere Passage der »Methode Alfred Hitchcock« widmen). Warum also gerade mit Daney und Godard auf das Problem der Definition eines unschärfer werdenden Kino-Begriffs im Post-Kino-Diskurs antworten?

Zunächst ist dabei auf die filmgeschichtliche und filmkulturelle Stellung von Daney und Godard zu verweisen. In seiner Studie *Serge Daney: écrits critiques 1962–1982. Exercices de relecture* (2017), die als erste große systematische Arbeit zu Daneys Leben und Werk betrachtet werden kann, bezeichnet der französische Forscher Pierre Eugène Daney als beinahe mythologische Vorbildfigur der Cinephilie und Filmkritik in Frankreich[18]. Dort liegt mittlerweile Daneys umfangreiches filmkritisches und journalistisches Werk vollständig in Buchform vor. Schon zu Lebzeiten Daneys erscheinen die Textsammlungen *La rampe* (1983), *Ciné journal* (1986) sowie Neuauflagen seiner *Libération*-Kolumnen in *Le salaire du zappeur* (1988) und *Devant la recrudescence des vols de sac à main*, (1991)[19]. Posthum erschienen nachgelassene Notizen und Tagebücher unter dem Titel *L'exercice a été profitable, Monsieur* (1993), eine Sammlung von Daneys Texten über Tennis (*L'amateur du tennis*, 1994)[20] sowie die kurz vor seinem Tod geführten Interviews mit Serge Toubiana (*Persévérance*, 1994) und Régis Debray (das Fernsehinterview Itinéraire d'un ciné-fils wurde erstmals 1992 ausgestrahlt, 1999 in Buchform sowie 2005 als DVD verlegt)[21]. Gerade diese letzten beiden Publikationen dienten, so Eugène, Daney der Selbstpopularisierung als exemplarischer Cinephiler, der seine Biographie aufs engste mit der Geschichte

---

17 Vgl. Serge Daney, »Un art adulte« (1962), in: *MCM 1*. S. 35–41.

18 Vgl. Pierre Eugène, *Serge Daney: écrits critiques 1962–1982. Exercices de relecture. Thèse de doctorat en études cinématographiques (lab. CRAE, Université de Picardie Jules Verne) sous la direction de Hervé Joubert-Laurencin (Université Paris-Nanterre). Soutenu à Amiens, le 7 décembre 2017*. Unveröffentlichte Dissertation. Paris: 2017. S. 6.

19 Unter dem Pseudonym Raymond Sapène hat Daney 1973 außerdem ein Buch über die haitianischen Diktatoren François und Jean-Claude Duvalier veröffentlicht: vgl. Daney alias Raymond Sapène, *Procès à Baby Doc, Duvalier père et fils*. Paris: S.E.F. Philippe Daudy, 1973. Vgl. Paul Grant, »›One More Effort, Americans…‹: A Report on ›Beyond Film Criticism: A Symposium in Homage to Serge Daney‹«, in: *Senses of Cinema*, Issue 31, April 2004. http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/serge_daney_symposium/, abgerufen am 12. Mai 2023.

20 Vgl. Serge Daney, *L'amateur du tennis*. Paris: POL, 1994.

21 Vgl. Serge Daney, Régis Debray, *Itinéraire d'un ciné-fils*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1999; auf DVD: Pierre-André Boutang, Dominique Rabourdin, Itinéraire d'un ciné-fils (FRA 2012). Frankreich: Éditions Montparnasse, 2005.

des Kinos im 20. Jahrhundert verbunden fühlte[22]. In seinen letzten Lebensjahren erhöht Daney seine mediale Präsenz, er macht Radio und taucht auf in Filmen über Filmemacher*innen[23]. Alle weiteren, in den bislang genannten Publikationen nicht enthaltenen Texte Daneys wurden nach seinem Tod systematisch und in chronologischer Reihenfolge ab 2001 in vier Bänden unter dem Namen *La maison cinéma et le monde* veröffentlicht (2001, 2002, 2012, 2015)[24]. Band 1 versammelt Daneys Texte aus seiner Zeit bei den *Cahiers* (1961–1981), Band 2 und Band 3 seine Texte für *Libération* (1981–1985, 1986–1991), Band 4 konzentriert sich auf die kurze Periode zwischen 1991–1992, auf Daneys Arbeit an (und Texte für) *Trafic*. Während im englischsprachigen Raum James S. Williams, Garin Dowd und Emilie Bickerton Daney als wichtige Figur der französischen Filmkultur präsentiert haben[25], konnte Jonathan Rosenbaum im Jahr 2001 noch einen Mangel an Daney-Übersetzungen in Buchform beklagen[26]; offenbar scheiterte in den 1990er Jahren eine geplante englische Edition von Daney-Texten durch das British Film Institute[27]. Dennoch sind Texte Daneys in den von Andrew Sarris zwischen 1966–1967 in den Vereinigten Staaten herausgegebenen zwölf englischen Ausgaben der *Cahiers du cinéma*, und später im dritten und vierten Band der bei Routledge erschienenen *Cahiers*-Anthologien (1990, 2000) erschienen[28]. Paul Grant hat *Persévérance* unter dem Titel *Postcards From the Cinema* (2007) ins Englische übertragen[29]. Schließlich bietet der von Laurent Kretzschmar betriebene Internet-Blog *Serge Daney in English* ein großes Sammelsurium von englischen Daney-

22 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 6.

23 Zu nennen wären hier die von Daney moderierte France-Culture-Radiosendung *Microfilms* (1985–1990; vgl. Daney, *Microfilms*. Paris: Ina Mémoire Vive, 2006, als CD) und sein Auftreten in Claire Denis' Dokumentation JACQUES RIVETTE – LE VEILLEUR (FRA 1990), in der Daney Jacques Rivette interviewt.

24 Erschienen ist diese Reihe beim Verlag P.O.L., der bis 2022 die von Daney 1992 mitgegründete, nunmehr eingestellte Zeitschrift *Trafic* herausgegeben hat.

25 Vgl. James S. Williams, »The Exercise was Beneficial, Monsieur Daney«, in: Michael Temple, Michael Witt (Hg.), *The French Cinema Book*. London: BFI, 2004. S. 265–272. Vgl. Garin Dowd, »Serge Daney«, in: Felicity Colman (Hg.), *Film, Theory and Philosophy: Key Thinkers*. Durham: Acumen Press, 2009. S. 122–133. Vgl. Emilie Bickerton, »A Message in a Bottle: Serge Daney's ›itinéraire d'un cinéfils‹«, in: *Studies in French Cinema*, vol. 6, no. 1, 2006. S. 5–15.

26 Vgl. Jonathan Rosenbaum, »Jonathan Rosenbaum on Serge Daney«, in: *Senses of Cinema*, Issue 13, April 2001. http://sensesofcinema.com/2001/film-critics/daney/, abgerufen am 12. Mai 2023.

27 Vgl. Garin Dowd, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«, in: *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, no. 1, March 2010. S. 41–56; 56.

28 Vgl. etwa Serge Daney, Jean-Pierre Oudart, »Work, Reading, Pleasure«, übers. v. Diana Matias, in: Nick Browne (Hg.), *Cahiers du Cinéma in English, Volume 3, 1969–1972: The Politics of Representation*. London: Routledge, 1996. S. 115–136; im Original: »Travail, lecture, jouissance«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 222, juillet 1970. S. 39–51. Vgl. Daney, »Theorize/Terrorize (Godardian Pedagogy)«, übers. v. Annwyl Williams, in: David Wilson (Hg.), *Cahiers du Cinéma, Volume 4, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. London, New York: Routledge, 2000. S. 116–123; im Original: »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976), in: *La rampe*. S. 85–95.

29 Vgl. ders., *Postcards From the Cinema*. Übers. v. Paul Grant. Oxford, New York: Berg Publishers, 2007. Im Original: *PSV*.

Übersetzungen[30], bis 2022 der erste *La maison cinéma et le monde*-Band in einer Übersetzung von Christine Pichini auf Englisch erschien[31]; für 2023 ist außerdem Nicholas Elliotts Übertragung der Textsammlung *La rampe* unter dem Titel *The Footlights* angekündigt[32]. Für den deutschen Sprachraum ist neben dem von Johannes Beringer übertragenen Toubiana-Gespräch (erschienen 2000 unter dem Titel *Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik*)[33] vor allem die editorische Arbeit Christa Blümlingers hervorzuheben, die, noch vor der systematischen Edition der P.O.L.-Bände in Frankreich, mit der Anthologie *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (2000, wiederaufgelegt 2016) eine Auswahl von Texten aus der Zeit der 1970er, 1980er und 1990er Jahre herausgegeben und mit einem Vorwort versehen hat. Darin beschreibt Blümlinger Daneys Werdegang als den eines Cinephilen und Kritikers, der durch die »Cinephilie der 50er und 60er Jahre« das Kino entdeckte und »das Vergnügen am (amerikanischen) Erzählkino, sodann das ›pädagogische‹ Vermögen des (europäischen) Nachkriegskinos für einen ›neuen‹, erwachsenen Zuschauer verteidigte«[34]. Es folgt eine »Abkehr von den Bildern in die politischen Ideologien der 70er Jahre, bis hin zum Angriff des nunmehr regierenden, komplexen (Audio-)›Visuellen‹«[35] in den 1980er und 1990er Jahren mit seinen vereinheitlichenden Formen, denen das Kino als widerständige Ästhetik entgegengestellt wird. Blümlinger versammelt Texte, in denen die Problematik des Realismus und der Darstellung des Realen verhandelt wird; Interviews, in denen Daney seine Cinephilie sowie Fragen der Bildlichkeit erörtert; Texte zu Fernsehen und Werbung; sowie Texte, in denen eine Rückbindung dieser Diskurse ans Kino deutlich wird. Die Übertragung vollständiger, von Daney gewissenhaft komponierter Textsammlungen ins Deutsche steht noch aus – selbst ein filmkulturell und theoriegeschichtlich so wichtiges Werk wie *La rampe* ist bislang unübersetzt geblieben. Ein weiterer Aufsatz Blümlingers liefert erhellende Erkenntnisse über die Schwierigkeiten der Übertragung daneyscher Begrifflichkeiten ins Deutsche[36].

Die durch Blümlinger getroffene Textauswahl und ihr Vorwort machen die Vielschichtigkeit von Daneys Denken und Schreiben deutlich, das seit seinem Tod 1992 eine Vielfalt von Auseinandersetzungen auf sich gezogen hat. Noch in seinem Todesjahr erschien eine Sonderausgabe der *Cahiers du cinéma*, in der zahlreiche Weggefährt*innen, Freund*innen und Kolleg*innen Daneys Schreibstil, seine ästhetischen Urteile und das

---

30 Vgl. Laurent Kretzschmar (Hg.), *Serge Daney in English*. Undatiert. http://sergedaney.blogspot.de, abgerufen am 12. Mai 2023. Eine Liste mit Übersetzungen von Daney-Texten bis 2017 findet sich bei Eugène, *Serge Daney: écrits critiques (Annexe)*, S. 4f.

31 Vgl. Serge Daney, *The Cinema House & the World: The Cahiers du Cinéma Years 1962–1981*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Übers. v. Christine Pichini. South Pasadena, CA: Semiotexte(s), 2022.

32 Vgl. ders., *The Footlights*. Übers. v. Nicholas Elliott. South Pasadena, CA: Semiotexte(s), 2023. Angekündigt.

33 Vgl. ders., *Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik*. Übers. v. Johannes Beringer. Wien: PVS, 2000. Im Original: *PSV*.

34 Christa Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney«, in: *VWB*. S. 7–17; 15.

35 Ebd.

36 Vgl. dies., »Des mots pour le dire«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 200–209. Auf Deutsch: »Im Dickicht der Film-Wörter. Zu Serge Daneys Begrifflichkeit«, in: *montage AV*, Band 19, Heft 2, 2010. S. 167–182.

theoretische Potenzial seiner Texte erörtern[37]. In diesem Geist steht auch eine Daney-Spezial-Ausgabe von *Trafic* (Nr. 37, Frühjahr 2001). Einen Platz findet Daney auch in Arbeiten zur Geschichte der *Cahiers du cinéma* wie jenen von Antoine de Baecque oder Emilie Bickerton, und zuletzt in Daniel Fairfax' zweiteiliger Studie zur maoistischen Periode der Zeitschrift, den *Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973)* von 2021, dort jedoch als Teil einer größeren Gruppe von Kritiker*innen und Redakteur*innen[38]. Fairfax zeichnet dabei, ebenso wie Eugène, Blümlinger und die meisten anderen Kommentator*innen, Daney als »ciné-fils«, Kino-Sohn, Inkarnation und besonderen Erben der (französischen) Cinephilie, der über die 1970er Jahre hinaus ebenso die Leidenschaft fürs Kino verkörpert wie Zweifel und Pessimismus bezüglich der Rolle des Kinos inmitten zukünftiger Medienregime[39]. Die erste der beiden längeren Arbeiten, die in Frankreich bis dato zu Daney entstanden sind, Jean-François Pigouillés Monographie *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils* (2006), stellt Daneys Ethik in den Mittelpunkt[40]. Durch seinen Bezug zur Welt und zum Wirklichen erhält das Kino seine ethische Mission, die Daneys »Moral« als Kritiker wesentlich bestimmt hat. Wie Daney vor allem in einem seiner letzten Texte, »Le travelling de Kapo« (1992), mit Bezug auf die Zulässigkeit von Fiktionen und die Filmbarkeit des Todes nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah zeigt, kann das Kino die Welt nicht einfach »irgendwie« zeigen, übernimmt es für das »Wie« des Zeigens immer auch die Verantwortung[41]. Allerdings nimmt Pigouillé einen Großteil des daneyschen Werkes nicht wahr – sein Text datiert vor der Publikation der letzten beiden Daney-Bände bei P.O.L., aber auch nach der Publikation der ersten beiden. Außerdem behandelt er Daneys Texte nicht in ihrem komplexen historischen, biographischen und intellektuellen Kontext. Darauf weist Pierre Eugène zu Beginn seiner schon genannten, voluminösen Studie *Exercices de relecture* hin, die diese Kontextualisierung leisten wird. Nach kürzeren Texten zu Daney[42] kommentiert Eugène in seiner Doktorarbeit quasi alle Artikel Daneys zwischen den ersten Publikationen im Jahr 1962 und 1982, dem Jahr der Fertigstellung der 1983 erschienenen ersten Textsammlung Daneys, *La rampe*. Eugène arbeitet die historischen und biographischen sowie die ideengeschichtlichen und theoretischen Kontexte heraus, die Daneys Schreiben zu bestimmten Momenten beeinflusst haben. Auch untersucht er die Texte im Kontext ihrer Publikation, vor allem im Rahmen der Geschichte der *Cahiers du cinéma*, und arbeitet die zahlreichen nachgelassenen,

37 Vgl. Olivier Assayas et al., *Serge Daney*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

38 Vgl. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue, Tome II: Cinéma, tours détours, 1959–1981*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991. Vgl. Emilie Bickerton, *A Short History of Cahiers du Cinéma*. London, New York: Verso, 2009. Vgl. Daniel Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973) Volume I: Ideology and Politics* und *Volume II: Aesthetics and Ontology*. Amsterdam: AUP, 2021.

39 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume II*, S. 597–624.

40 Vgl. Jean-François Pigouillé, *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils*. Paris: Aléas, 2006.

41 Vgl. Serge Daney, »Le travelling de Kapo«, in: *Trafic*, no. 4, automne 1992. S. 5–19. Auf Deutsch: »Das Travelling in Kapo«, in: Daney, *Im Verborgenen*, 2000. S. 15–37.

42 Vgl. z.B. Eugènes Rezensionen zu Band 3 und 4 der gesammelten Schriften bei P.O.L: »Serge Daney, le voyeux«, in: *Artpress*, no. 391, juillet-août 2012. S. 78–79; »Mobilis in mobili: l'émotion de l'histoire chez Serge Daney«, in: *Critique*, no. 814, 2015. S. 178–190; »Serge Daney. À la lumière des derniers feux«, in: *Artpress*, no. 429, janvier 2016. S. 80. In »Apparitions de Serge Daney« (in: *Trafic*, no. 82, été 2012. S. 94–102) behandelt Eugène einige öffentliche (Fernseh-)Auftritte Daneys.

bislang unveröffentlichten Notiz- und Tagebücher Daneys auf. Diese empirisch orientierte Arbeit[43] entwickelt in einem chronologischen Durchlauf durch Daneys Texte eine intellektuelle Biographie. Eugènes Leitidee besteht darin, dass Daney periodisch auf die Vergangenheit seines eigenen Schaffens, des Kinos und der *Cahiers* zurückkommt und sie einer konstanten Neubewertung, einer »Relektüre« unterzieht, wobei die dadurch zustande gekommene Periodeneinteilung Blümlingers Zeitstrahl verfeinert. Die erste, cinephile Periode (1962–1969), in der Daney der »Politik der Autoren« der *Cahiers du cinéma* folgend die Werke wichtiger Filmemacher*innen verteidigt, wird 1969 von einer zweiten Periode der Politisierung und des Theoriekonsums abgelöst, in der die *Cahiers* qua Semiologie die Bilder und Sujets des klassischen Hollywoodkinos dekonstruieren und sich dem Maoismus zuwenden. 1973, als Daney mit Toubiana die Leitung der Redaktion übernimmt, verbinden sich Politik und Ästhetik erneut miteinander. Die Phase von 1978–1982 steht im Zeichen einer Auseinandersetzung mit (film-)historischen Paradigmen und des Übergangs Daneys von den *Cahiers* zu *Libération*, wo sich der Kritiker neue Horizonte für sein Schreiben erschließt (wie Fernsehen oder Tennis). Die Textsammlung *La rampe* (1983), in der zentrale *Cahiers*-Texte Daneys wieder aufgenommen und von Daney eingeordnet und kommentiert werden, wird schließlich zum Inbegriff dieser Relektüre-Praxis, in der sich eine persönliche, intime Reflexion über den eigenen intellektuellen Werdegang mit einer Reflexion über die Filmgeschichte verbindet[44].

Über diese Forschungen hinaus belegen zahlreiche kulturelle und akademische Veranstaltungen, dass Daneys Nachdenken übers Kino noch lange nach seinem Tod fasziniert[45], während angekündigte Bücher von Pierre Eugène und Emmanuel Burdeau[46] sowie kommende Übertragungen der Bände von *La maison cinéma et le monde* ins Englische die zukünftige Daney-Forschung weiter voranbringen werden.

In der Godard-Forschung wiederum wird ein ohnehin nie zu erfüllender Anspruch auf Vollständigkeit bei der Berücksichtigung von Sekundärliteratur noch dadurch verunmöglicht, dass nicht zuletzt sein überraschender, in die Überarbeitungsphase der vorliegenden Arbeit fallender Tod im September 2022 zu einer Flut von Nachrufen, Kommentaren und anderen Publikationen geführt hat und weiterhin führen wird[47], welche

---

43 Eugène ist auch der Autor einer Daney-Datenbank und Suchmaschine im Internet (https://www.daney.net, abgerufen am 12. Mai 2023), die für meine Arbeit wichtige Dienste geleistet hat und für die zukünftige Daney-Forschung ein unverzichtbares Instrument bilden wird.

44 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 12–15.

45 So wurde zuletzt Daneys Schaffen im Rahmen des Forschungsprojektes »Serge Daney and Queer Cinephilia« aus queer-feministischer Perspektive beleuchtet. Die Publikation einer Sammlung von Texten und Vorträgen, die bei Workshops in Paris, Mainz und Birmingham gehalten wurden – Pierre Eugène, Kate Ince, Marc Siegel (Hg.), *Serge Daney and Queer Cinephilia*. Lüneburg: Meson Press – ist für 2023 angekündigt.

46 Die Buchpublikation von Pierre Eugènes Doktorarbeit ist beim Verlag L'Extrême Contemporain (Paris) unter dem Titel *Serge Daney, exercice de relectures – exercices de relecture* angekündigt, zum Zeitpunkt der Schlussredaktion der vorliegenden Arbeit aber noch nicht erschienen. Die Information über das Buchprojekt des französischen Filmkritikers Emmanuel Burdeau, der wie Daney Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* war (von 2003 bis 2009), entnehme ich dessen Facebook-Auftritt.

47 Vgl. zu jüngeren Publikationen etwa die Godard gewidmete Ausgabe Nr. 791 der *Cahiers du cinéma* vom Oktober 2022; Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard*. Cherbourg-en-Cotentin: De l'incidence éditeur,

die ohnehin schon unübersichtliche Literatur zu Godard noch weiter anwachsen lassen. Auch mit Bezug auf Arbeitsmaterialien, Bild-Text-Collagen, Skizzen und andere Dokumente rund um seine Filmarbeit ist Godards Schaffen so gut dokumentiert wie das weniger anderer Filmemacher*innen[48]. Die Faszination, die dabei von den besonders oft kommentierten HISTOIRE(S) ausgeht, liegt möglicherweise darin, dass gerade sie jene kritische Reflexion über das Kino, seine Geschichte(n) und Transformationen verkörpern, die das godardsche Schaffen von Anfang an bestimmt. Die ersten Monographien zu Godard, die schon in den 1960er Jahren veröffentlicht werden (1963 erscheint Jean Collets *Jean-Luc Godard*, 1967 legt der amerikanische Filmkritiker Richard Roud mit *Godard* die erste englischsprachige Publikation vor), feiern Godard als modernen Autorenfilmstar, der in seinen Filmen über Filmgeschichte reflektiert und radikal mit klassischen filmischen Konventionen bricht[49]. Die nächste Phase der Godard-Literatur – etwa der von Royal S. Brown herausgegebene Sammelband *Focus on Godard* (1972) oder James Roy MacBeans Aufsatzsammlung *Film and Revolution* (1975) – begleitet die »politische« Phase Godards, der im Zuge der Ereignisse des Mai 68 mit dem kommerziellen Filmemachen bricht und fortan im Filmemacher*innenkollektiv Dziga-Vertov arbeitet[50]. In diesen Publikationen wird Godards Kino als künstlerisch-politisch-theoretisches Reflexionsinstrument untersucht. Dass sich Godards Anspruch dieser Zeit nicht nur auf politische Inhalte, sondern auch auf eine Dekonstruktion der Semiotik bezieht, in der diese Inhalte codiert sind, hat Peter Wollen in seinem Aufsatz »The Two Avant-Gardes« (1975) hervorgehoben, in dem er Godards Disjunktionen semiotischer Prozesse zum Merkmal einer europäischen, von Eisensteins Montagetheorie und den Ideen des Marxismus geprägten Avantgarde macht[51]. In Phil Rosens Theorie-Reader *Narrative, Apparatus, Ideology*

2023; sowie Youssef Ishaghpour, *Jean-Luc Godard, une encyclopédie*. Paris: Exils, 2023 (posthum erschienen nach Ishaghpours Tod 2021).

48 Eine erste Sammlung von Godards Texten gibt Jean Narboni 1968 heraus: Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: articles, essais, entretiens*. Hg. v. Jean Narboni. Paris: Belfond, 1968. Tom Milne überträgt diese Sammlung 1972 ins Englische: *Godard on Godard: Critical Writings*. Hg. u. übers. v. Tom Milne. London: Secker & Warburg, 1972. Alain Bergala hat Handbücher mit Godards gesammelten Texten, Interviews und weiteren Materialien herausgegeben: Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1*. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, 1985, sowie *T 2*. Anlässlich von Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006* im Centre Pompidou in Paris wurden in einem Katalog Arbeitsmaterialien Godards aus allen Phasen seiner Karriere – unter anderem zu den HISTOIRE(S) DU CINÉMA – präsentiert und kommentiert: Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, Michael Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

49 Vgl. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1963. Vgl. Richard Roud, *Godard*. London: BFI/Macmillan, 2010. Vgl. Susan Sontag, »Godard«, in: *Partisan Review*, no. 35, Spring 1968. S. 290–313. Für eine ausführliche Bibliographie bis 2010 vgl. Michael Temple, »Foreword to the Third Edition«, in: Roud, *Godard*, 2010. S. viii–ix.

50 Vgl. Royal S. Brown (Hg.), *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972. Vgl. James Roy MacBean, *Film and Revolution*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1975. Auf diese maoistisch-militante Schaffensphase kommt in jüngerer Zeit auch David Faroult zurück, in *Godard. Inventions d'un cinema politique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

51 Vgl. Peter Wollen, »The Two Avant-Gardes«, in: *Studio International*, vol. 190, no. 978, November-December 1975. S. 171–175. Auf Deutsch: »Die zwei Avantgarden«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino. Jahresring 48. Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln: Oktagon, 2001. S. 164–176.

(1986), der Übersetzungen zentraler französischer und englischsprachige Beiträge zur Apparatus-Debatte enthält, findet sich ein weiterer Text von Wollen, »Godard and Counter Cinema: Vent d'Est«[52]. Hier erklärt Wollen Godard zum Prototyp eines »Gegen-Kinos«, welches die im Rahmen der Apparatus-Debatte kritisierten unbewussten Effekte des Kinodispositivs auf die Produktion des Zuschauer*innensubjekts ideologiekritisch verhandelbar macht, da sich Godards Kino den Konventionen des Erzählkinos entzieht. Den Übergang von Godards politischer Phase zu seiner Kollaboration mit Anne-Marie Miéville und ihren gemeinsamen Experimenten mit Fernsehen und Video im Rahmen ihrer Produktionsfirma Sonimage ab Mitte der 1970er Jahre hat Colin MacCabe in *Godard: Images, Sounds, Politics* (1980) nachgezeichnet[53]. Im Zentrum der Forschung steht fortan Godards Umgang mit Video, das der Filmemacher (parallel zu den Kinofilmen, die er ab 1980 wieder zu machen beginnt) als Instrument der (Selbst-)Reflexion über die eigenen Bilder und Töne benutzt – eine Entwicklung, die sich im Video-Großprojekt Histoire(s) du cinéma vollendet. Deren Entstehung führt Michael Witt, der in seiner großen, den Histoire(s) gewidmeten Studie *Jean-Luc Godard Cinema Historian* (2013) die Produktionsgeschichte der Histoire(s) genau nachgezeichnet und die Videoserie ausführlich kommentiert hat, bis in die späten 1960er Jahre zurück[54]. Im Zuge seiner Abkehr vom klassischen kommerziellen Filmemachen wollte Godard seine Arbeit mit jener seiner Vorgänger*innen vergleichen, um das eigene Schaffen zu hinterfragen und radikal zu erneuern. So reichte er nach dem Ende der Dreharbeiten zu Vent d'est (FRA/ITA/BRD 1970, gemeinsam mit Jean-Pierre Gorin und Gerard Martin) um 1969 gemeinsam mit Gorin beim italienischen Fernsehsender RAI ein Dossier zu einem entsprechenden Projekt zur Geschichte des Kinos ein[55]. Eine Bild-Text-Collage zu den *Histoire(s) du cinéma et de la télévision* entstand in Kollaboration mit Anne-Marie Miéville zwischen 1974 und 1976. 1976 kündigten Henri Langlois und Godard ein gemeinsames Projekt an: eine audiovisuelle – also nicht in Textform vorliegende – Geschichte des Kinos. Gerade der Einfluss von Langlois auf die Histoire(s) ist von großer Bedeutung. Langlois' Programme in der Cinémathèque Française waren selbst »Montagen« von Filmen, in denen Filmgeschichte »mit ihren eigenen Mitteln« gemacht wurde; ein weiterer wichtiger Einfluss ist André Malraux' Essay *Le musée imaginaire* (1947), in dem die Geschichte der Formen in der Kunst u.a. anhand photographischer Reproduktionen von Werken erzählt wird[56]. Nach Langlois' Tod im Januar 1977 verfolgte Godard das Projekt alleine weiter – vor allem im Rahmen einer Vorlesungsreihe an der Universität von Montréal 1978. Wie vor ihm Langlois führte Godard vergleichend Filme vor, um sie mit den Studierenden zu diskutieren. Die Vorlesungsreihe in Montréal und die dort erprobte Idee einer Kinogeschichte mit den Mitteln des Kinos, zustande gekommen durch Montage verschiedener Filme und

52 Vgl. Peter Wollen, »Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est«, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York: Colombia University Press, 1986. S. 120–129.

53 Vgl. Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: BFI/Macmillan, 1980.

54 Vgl. Michael Witt, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2013. Vgl. für den folgenden Überblick über die Genese der Histoire(s) ebd. S. 10–22, sowie S. 86–88.

55 Vgl. hierzu auch ders., »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, in: Brenez, Faroult, Temple, Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard Documents*, 2006. S. 265–280; 269.

56 Vgl. André Malraux, *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire*. Paris: Skira, 1947.

ihrer Bilder und Töne, fand 1980 in der Publikation des Buches *Introduction à une véritable histoire du cinéma* einen ersten Niederschlag[57]. Für die ursprünglich anvisierte, genuin filmische Formatierung dieser Geschichte hatte Godard feststellen müssen, dass sich die technischen Projektionsapparate des Kinos als untauglich erwiesen. Daher betont Witt die Rolle der Videoarbeiten von Godard und Miéville aus den 1970er Jahren als Vorarbeiten zu den (dann auch auf Video verfertigten) HISTOIRE(S)[58]. So sind die Episoden der HISTOIRE(S) ebenso nummeriert wie jene der mit Miéville fürs Fernsehen gedrehten Filmessayserie SIX FOIS DEUX/SUR ET SOUS LA COMMUNICATION (FRA 1976): in 1a, 1b, 2a, 2b, usw. Auf Video – auf VHS und später DVD – sind die HISTOIRE(S) auch herausgebracht worden, während Witt darüber hinaus eine umfangreiche Auflistung all der anderen Fassungen und Formate (Bücher, CD etc.) vorlegt, auf denen das Opus Magnum Godards erschienen ist[59].

In seiner Studie über den »Kino-Historiker« Godard hält Witt fest, dass Daney wie Godard im Laufe ihrer Karrieren stets die Transformationen des Kinos zwischen Fernsehen und Video im Blick hatten[60] – was sie für die Diskussion von Post-Kino-Diskursen nicht ungeeignet erscheinen lässt. Nachdem Gilles Deleuze 1976 in einem Interview mit den *Cahiers* SIX FOIS DEUX ausgiebig kommentiert[61] und 1985 in seinem zweiten Kino-Buch *L'image-temps* (*Das Zeit-Bild*) ausgehend von Godards Videoarbeiten dessen Vorgehen als »méthode de l'ENTRE«/»Methode des ZWISCHEN«[62] beschrieben hat, welche die Differenzen und Dissoziationen, das »Dazwischen« der Bilder und Töne hervorhebt, haben seit Ende der 1980er Jahre in Frankreich Philippe Dubois, Jean-Louis Leutrat, Jacques Aumont und Raymond Bellour Godards Umgang mit Video im Span-

---

57 Vgl. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1980. 2014 wurde das Buch auf Englisch verlegt, ergänzt um eine neue Transkription der Audioaufnahmen von Godards Vorlesungen und um andere Materialien, die nicht im französischen Original enthalten sind: Godard, *Introduction to a True History of Cinema and Television*. Hg. u. übers. v. Timothy Barnard. Montreal: Caboose, 2014.

58 Vgl. Witt, »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, S. 270.

59 Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 3–6. Vgl. ders., »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, S. 265f. – Die HISTOIRE(S) erschienen bis heute auf DVD in Japan bei Imagica (2001), in Spanien bei Intermedio (2006), in Frankreich bei Gaumont (2008, auf diese Fassung beziehe ich mich in dieser Arbeit), in Großbritannien bei Artificial Eye (2008), in den USA bei Olive Films (2011) und in Australien bei Madman (2011). Witt nennt nicht die deutsche Edition bei Suhrkamp (2009). Nach früheren Präsentationen aller möglichen Fassungen des Gesamtprojekts (so wurden die ersten beiden Episoden in einer vorläufigen Fassung 1988 bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt) erschienen die HISTOIRE(S) 1998 bei Gaumont auf VHS. 1998 veröffentlichte Godard sein Projekt bei Gallimard als vierbändiges Kunstbuch (Godard, *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998). Auf CD erschien das Projekt 1999 bei ECM Records. Im selben Jahr wurde die Serie bei Canal+ im Fernsehen ausgestrahlt, 2001 folgte eine stark gekürzte Kinofassung: MOMENTS CHOISIS DES HISTOIRE(S) DU CINÉMA auf 35 mm (FRA, im Vertrieb von Gaumont). Auch hatte Godard die Idee, die HISTOIRE(S) als Theaterstück sowie als interaktive CD Rom aufzubereiten.

60 Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 177f.

61 Vgl. Gilles Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 271, novembre 1976. S. 5–12.

62 Ders., *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985. S. 234f. Auf Deutsch: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. S. 234. Majuskeln im Original.

nungsfeld *zwischen* Kino, Video, Malerei und Literatur weiter erforscht[63]. Mit Bellour erlaubt gerade die durch Video ermöglichte Dekomposition der filmischen Bewegung in Einzelbilder Godard eine Erforschung der Verhältnisse des Kinos zu anderen Künsten und Medien[64]. Auch Daney setzt sich in den 1980er Jahren verstärkt mit dem Fernsehen und dem »Zerfall« des Bewegtbildes in Einzelbilder auseinander. Die multiplen medialen Publikationsformate der HISTOIRE(S) lassen Godard als multimedial arbeitenden, philosophisch orientierten Künstler erscheinen, für den das Kino im Sinne des Post-Kino-Zeitalters nicht mehr im Zentrum steht, dessen künstlerische Praxis die Migration des Kinos in andere Kontexte wie Galerien, Museen und Videoinstallationen nachvollzieht[65] und dessen Hauptwerk in seinem Quellenreichtum den Rahmen der bloßen Filmgeschichte sprengt. Dies wird gerade durch Céilne Scemamas detaillierte Transkription oder »Partition« der HISTOIRE(S) deutlich, in der sie fast alle von Godard verwendeten Zitate aus Film, Literatur, Malerei, Musik usw. identifiziert[66]. Auf diese ästhetischen und philosophischen Ausweitungen des Kinos antworten seit der Publikation der HISTOIRE(S) in der Godard-Forschung die Biographien von Colin MacCabe (2003), Richard Brody (2008) und Antoine de Baecque (2010)[67] sowie gesamtwerkbezogene Monographien, wie jene von Alain Bergala (1999), Suzanne Liandrat-Guiges & Jean-Louis Leutrat (*Godard simple comme bonjour*, 2004) oder Douglas Morrey (2005)[68]. Zwei längere, den HISTOIRE(S) gewidmete Essays von Aumont (*Amnésies*, 1999) und Leutrat (»Retour sur HISTOIRE(S)«, 2009–2010) bleiben nah an ihrem Material, das von Aumont mit Hinblick auf den Zusammenhang von Gedächtnis und Vergessen sowie die Entstellung von Geschichte durch Fiktion untersucht wird, während Leutrats mäandernder Text durch seine permanente »Rückkehr« auf das Werk und dessen zahlreiche Versionen und Variationen die Vielfalt seiner Quellen, Assoziationen und Verdichtungen offenbar werden lässt[69]. Die HISTOIRE(S) stehen, als Hauptwerk Godards und Zuspitzung seines

---

63 Vgl. u.a. die Beiträge der Genannten in der *Revue belge du cinéma*, no. 16, 1986, sowie der no. 22–23, 1988. Vgl. auch den von Bellour und Mary Lea Brandy anlässlich einer Godard-Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art herausgegebenen Katalog *Jean-Luc-Godard: Son + Image, 1974–1991*. New York: Abrams, 1992.

64 Vgl. Raymond Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images. Photo – cinéma – vidéo*. Paris: La Différence, 1990. S. 9–15, mit Bezug auf Godard: S. 13.

65 In »Shapeshifter: Godard as Multimedia Installation Artist«, in: *New Left Review*, no. 29, September-October 2004. S. 73–89, beschreibt Michael Witt Godard in diesem Sinne als Medienkünstler.

66 Vgl. Céline Scemama, »La ›partition‹ des HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Jean-Luc Godard«, in: *cri-image.univ-paris1.fr*. Undatiert. http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html, abgerufen am 3. Oktober 2019. Link inaktiv zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Buches (Stand 12. Mai 2023).

67 Vgl. MacCabe, *Godard*. Vgl. Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books, 2008. Vgl. Antoine de Baecque: *Godard*. Paris: Grasset, 2010.

68 Vgl. Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999. Vgl. Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*. Paris: L'Harmattan, 2004. Vgl. Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

69 Vgl. Jacques Aumont, *Amnésies*. Paris: P.O.L., 1999. Vgl. Jean-Louis Leutrat, »Retour sur HISTOIRE(S) (1–7)«: (1) in: *Trafic*, no. 70, été 2009. S. 52–62; (2) in: *Trafic*, no. 71, automne 2009. S. 129–130; (3) in: *Trafic*, no. 72, hiver 2009. S. 96–116; (4) in: *Trafic*, no. 73, printemps 2010. S. 77–94; (5) in: *Trafic*, no. 74, été 2010. S. 78–90; (6) in: *Trafic*, no. 75, automne 2010. S. 98–106; (7) in: *Trafic*, no. 76, hiver 2010. S. 68–82.

interdisziplinären Schaffens, im Zentrum mehrerer internationaler Sammelpublikationen und Gespräche, die den Fokus von einer gesamtwerkbezogenen Lesart hin zu einer Auffächerung der philosophischen, ästhetischen, medialen und kunstgeschichtlichen Resonanzräume verschieben, die von der Videoserie geöffnet werden; der 2004 von Michael Witt, Michael Temple und James S. Williams herausgegebene Band zu einer Godard-Konferenz in London, *For Ever Godard*, mit Beiträgen von u.a. Blümlinger, Rancière und Hediger, ist hier besonders hervorzuheben[70]. Von Daniel Morgan wurde in *Late Godard and the Possibilities of Cinema* (2013) der Rahmen der Reflexion bis zur Philosophie Immanuel Kants ausgedehnt[71]. Im deutschsprachigen Raum nahm die Godard-Rezeption ihren Weg über die Medientheorie, die Theorie der Intermedialität[72] sowie die Beziehungen zwischen Film, Philosophie und Bild-Theorie – gerade mit Bezug auf Deleuze und seine Auseinandersetzung mit Godard –, um auch hier Godard als filmisch arbeitenden Philosophen, Denker und Theoretiker des Kinos zu präsentieren; so etwa in den Arbeiten von Elisabeth Büttner und Volker Pantenburg[73]. Eine international besetzte Ringvorlesung (u.a. mit Jacques Aumont, Georges Didi-Huberman, Adrian Martin, Michael Witt, Volker Pantenburg, Nicole Brenez u.a.) im Filmmuseum Frankfurt a.M. von 2012–2013 hat Godard als Filmphilosophen porträtiert, der immer auch kritisch über seine Arbeit, die besondere historische Rolle des Kinos und die Zukünfte des Films »nach« der Geschichte des Kinos reflektiert hat[74], während zuletzt Bert Rebhandl in einer biographischen Monographie, der ersten ihrer Art auf Deutsch, Werk und Leben eines »permanenten Revolutionärs« nachzeichnet[75].

---

70 Vgl. Michael Temple, John S. Williams, Michael Witt (Hg.), *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2007. Vgl. auch das Histoire(s)-Dossier in *Screen*, vol. 40, no. 3, Autumn 1999; Michael Temple, James S. Williams (Hg.), *The Cinema Alone. Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam: AUP, 2000; sowie den Sammelband zu einer Godard-Konferenz in Cérisy: Gilles Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2001. Publikationen in dialogischer Form wären: Harun Farocki, Kaja Silverman, *Speaking about Godard*. London, New York: New York University Press, 1998, und Youssef Ishaghpours ausführliches Gespräch mit Godard: Ishaghpour, Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.

71 Vgl. Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2013.

72 Vgl. Joachim Paech, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt a.M.: Filmmuseum, 1989. Vgl. ders., »Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du cinéma«, in: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002. S. 275–295; 287ff. Vgl. Trias-Afroditi Kolokithas, *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*. Bielefeld: transcript, 2005. Vgl. Volker Roloff, Scarlett Winter (Hg.), *Godard intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

73 Vgl. Elisabeth Büttner, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze*. Wien: Synema, 1999. Vgl. Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript, 2006. Vgl. Heinz B. Heller, »Godard vu par Deleuze«, in: *Hefte zur Marburger Medienwissenschaft*, Nr. 34, 2003. S. 38–48.

74 Für Juli 2023 ist das Erscheinen eines von Vinzenz Hediger und Rembert Hüser herausgegebenen Sammelbandes angekündigt: *Jean-Luc Godard. Film denken nach der Geschichte des Kinos*. Paderborn: Brill/Fink, 2023.

75 Vgl. Bert Rebhandl, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*. Wien: Zsolnay, 2020.

Wenn mit Daney und Godard auf das Problem der Definition des Kinos im Post-Kino-Diskurs geantwortet werden kann, dann aber nicht nur, weil sie einen weiten und sich transformierenden, sondern vor allem, weil sie einen *starken* Kino-Begriff vertreten. Mit *Trafic* wollte Daney das Kino in einem größeren medialen Feld diskutieren, um es zur Bastion gegen die Übermacht des Fernsehens und Audiovisuellen zu machen; Raymond Bellour hat Daney im Rahmen der Hybridisierungen zwischen Kino und Gegenwartskunst zum Gewährsmann eines spezifischen Kino-Dispositivs erklärt[76]. Auch Godard benutzt, wie Hediger schreibt, in den HISTOIRE(S) den Dialog des Kinos mit anderen Künsten zuvorderst dazu, das Kino über seine *eigene* Geschichte reflektieren zu lassen[77]. Als Kritiker suchen Daney und Godard den medialen Wandel des Kinos – und damit die Grenze des Kinos – *noch im Kino selbst*, das für sie weniger ein Ort oder ein Dispositiv, als Gegenstand einer fortlaufenden Auslegung ist. Gerade als auszulegender Text, der auf einen fortlaufenden Definitionsprozess und einen niemals geschlossenen Bedeutungshorizont verweist, lässt sich mit Daney und Godard dem »Kino« im Post-Kino-Zeitalter eine neue Schärfe verleihen. Gehen Godard und Daney davon aus, dass es nicht gesichert ist, dass es noch »Kino« gibt, so ist ihr Glaube an die Einzigartigkeit, die Besonderheit und die schöpferische Kraft von »Kino« unerschüttert. Jenseits des Niedergangs von Ort, Dispositiv oder Kunstform ist es immer noch *das Kino*, das nur Projekte kannte, sich also auch weiterhin (in die Zukunft) projiziert. Auf diese Weise vollendet sich Kino zum Gegenstand einer fortgesetzten kritischen Beschäftigung, durch die es entsteht und weitergeht, definiert und weiter definiert werden muss.

Dies lässt sich vor allem zeigen, indem man Daney und Godard zusammendenkt, als Paar, die sich in ihrer Arbeit immer wieder aufeinander bezogen und sehr geschätzt haben. Beide haben sich als mit dem Kino besonders verbundene Personen betrachtet, als Bewahrer der Kunstform und der Leidenschaft für sie. Daney hat über Godard geschrieben, sein Name verkörpere die »Leidenschaft für das Kino«, Godard hat in seinem Nachruf auf Daney diesen als »ciné-fils«, als »Kino-Sohn« bezeichnet[78]. Nicht zuletzt ist es Daney, der als einziger Gesprächspartner von Godard in den HISTOIRE(S) auftaucht. In einem 1988 mit einer Videokamera aufgezeichneten, fast zweistündigen Gespräch, das Godard ausschnittsweise in die Episode 2a integriert und Daney in gekürzter Form am 26. Dezember 1988 in *Libération* publiziert, diskutieren die beiden über das damals begonnene Projekt der HISTOIRE(S) DU CINÉMA, wobei die Tatsache, dass sie zusammen in einer Einstellung zu sehen sind, die Nähe und Gemeinsamkeit zwischen ihnen unterstreicht[79]. Bislang finden sich in der Forschung nur kleinere Erwähnungen ihres Verhältnisses, und dies auch nur im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem Werk des einen

76 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 14.

77 Vgl. Vinzenz Hediger, »Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's Notes for a General History of Cinema«, in: Sergei M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*. Hg. v. Naum Kleiman, Antonio Somaini. Amsterdam: AUP, 2016. S. 347–356.

78 Vgl. Serge Daney, »Le Godard« (1985), in: *MCM* 2. S. 505–510; 505. Vgl. Jean-Luc Godard, »Le ciné-fils« (1992), in: *T* 2. S. 252.

79 Ich beziehe mich in dieser Arbeit sowohl auf die komprimierte schriftliche Fassung des Gesprächs: Serge Daney, Jean-Luc Godard, »HISTOIRE(S) DU CINÉMA – Godard fait des histoires« (1988), in: *T* 2. S. 161–173, als auch auf die vollständige Videoaufzeichnung GESPRÄCH DANEY/GODARD.

oder des anderen. In einer editorischen Notiz zum ersten Band von Daneys gesammelten Schriften hat der Herausgeber Patrice Rollet darauf hingewiesen, dass für Daney und Godard in seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA »das Kino in seinem Verschwinden erscheint« (»dans sa disparition le cinéma apparaît«[80]), womit für beide der mögliche »Tod« des Kinos aufgeschoben wird. Eugène hat, gestützt auf ein Radiointerview Godards von 1995, in dem dieser auf Daney Bezug nimmt, letzteren als »›reinen‹ Kritiker« (»un ›pur‹ critique«[81]) eingeführt. Und Michael Witt hat in seinem *Cinema Historian* den Platz Daneys in den HISTOIRE(S) analysiert und die Episode 2a, in der Daney auftaucht, als Hommage Godards an Daney verstanden[82].

In dieser Studie möchte ich die Bezüge zwischen Daney und Godard anhand ihres langen Gesprächs und zweier Texte Daneys zu Godard vertiefen. In seinem Aufsatz »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976) analysiert Daney Godards Praxis des Zitierens als Repetieren (als Tätigkeit eines »Repetitors« in der Schule) vor jeder Bedeutungsausgabe, wodurch die Zuschauer*innen im Kinosaal »zurückgehalten« werden sollen. In einer Zeit, in der der Kinosaal nach dem Mai 68 aus politischen und ideologischen Gründen unbrauchbar, ein Ort der Illusion und Täuschung geworden ist, verwandelt Godard die Bilder durch ihre schiere Repetition in ein unentschlüsselbares Geheimnis, auf das in der Zukunft immer wieder zurückgekommen werden muss, womit das Ende des Ortes des Kinos durch ein »Zurückhalten« der Bedeutung der Bilder aufgeschoben wird; die Spezifizität von »Kino« liegt damit nicht mehr in einem Ort, sondern in einem Bedeutungsaufschub[83]. In den 1980er Jahren, in denen Daney für *Libération* arbeitet und Godards Filme ausführlich begleitet und kommentiert[84], greift er in »Le paradoxe de Go-

---

80 Vgl. Patrice Rollet, »Préface« (2001), in: *MCM 1*. S. 7–15; 11.

81 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 5.

82 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38–41.

83 Vgl. Daney, »Le thérrorisé«, in: *La rampe*, S. 92. Auf Deutsch: »Der Therrorisierte. Godard'sche Pädagogik«, in: *VWB*. S. 85–93; 91. In derselben *Cahiers*-Ausgabe wie »Le thérrorisé« erschien außerdem Daneys Text »Le son (Elle), L'image (Lui)/La voix (Elle), L'œil (Lui)« (no. 262–263, janvier 1976. S. 40), über das Verhältnis von Stimme, Bild und Geschlecht in Godards Videoarbeiten dieser Zeit. Wiederaufgenommen in: *MCM 1*. S. 164–166; auf Deutsch: »Der Ton (Sie), Das Bild (Er)/Die Stimme (Sie), Das Auge (Er)«, in: *VWB*. S. 94–96. In »Sur Salador« von 1970, in: *La rampe*, S. 16–28, schreibt Daney u.a. über Godards LE MÉPRIS (FRA/ITA 1963) (vgl. II.2.4).

84 1982 schreibt Daney in *Libération* und den *Cahiers* Kritiken zu Godards PASSION (FRA/CH 1982) (»Petit Bagage pour PASSION«, in: *CJ 1*. S. 142–151, und »PASSION onze-quatorze«, in: *MCM 2*. S. 352–353). Er führt ein Interview mit Godard (»Propos de Jean-Luc Godard autour de PASSION: le chemin vers la parole«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 336, mai 1982. S. 9) sowie ein weiteres mit Godard und Michel Piccoli (»Jean-Luc, où est l'acteur?«, in: *Libération*, 25.5.1982. S. 19). In *Libération* erscheinen weiterhin: zwei Texte zu Godards PRÉNOM: CARMEN (FRA 1983) (»Prénom: Buster« [1983], in: *MCM 2*. S. 711–713 und »Jean-Luc aime Carmen« [1984], in: *MCM 2*. S. 209–211); ein Portrait des Filmemachers (»J.L.G et son public« [1984], in: *MCM 2*. S. 396–397); Reportagen zu den Dreharbeiten zu DÉTECTIVE (FRA 1984) (»Godard-Sarde en double« [1984], in: *MCM 2*. S. 353–355, sowie »Dialogue de non-fous« [1984], in: *MCM 2*. S. 355–357); eine Reportage zu den Dreharbeiten zu GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DU CINÉMA (FRA/CH 1986) (»Godard série noire« [1986], in: *MCM 2*. S. 180–184); kurze Glossen zu Fernsehausstrahlungen von LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ (FRA 1967, Regie: André S. Labarthe, die Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen Godard und Fritz Lang), und von LE MÉPRIS, in dem Godard Lang seine eigene Rolle spielen lässt (»LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ« [1984], in: *MCM 2*. S. 890–891, und »L'un des dix plus beaux films du monde« [1984], in: *MCM 2*.

dard« (1986) diesen Gedanken wieder auf. Aus dem »Repetitor« ist ein »Reformer« geworden, dessen Wunsch nach Metamorphose und Transformation des Kinos nicht dazu führt, es in andere Medien und Künste zu überführen, sondern dazu, es immer weiter zu »reformieren« und im Moment seines Endens auf ein Unbekanntes in sich selbst zu öffnen, so dass die Entledigung vom Kino noch aus ihm selbst heraus erwartet und zu einer unendlichen Angelegenheit wird[85]. Diese Charakterisierung des Filmemachers, die von Blümlinger im Vorwort zur Daney-Textsammlung erwähnt wird[86], in der Sekundärliteratur zu Godard jedoch meines Wissens nach keine Beachtung gefunden hat, ist umso gewichtiger, als dass sie die von Daney beklagte, bis heute in Journalismus und Wissenschaft geläufige Darstellung Godards als »›Avantgardist‹, als ›Zerstörer‹, ›Revolutionär‹«[87], sowie als »Philosoph, Wissenschaftler, Prediger, Erzieher«[88] konterkariert: noch als »Erfinder«, unterstreicht Daney, habe Godard immer auch »Rückschritte«[89] gemacht, den Diskursen habe er sich stets als »Amateur«[90] genähert. Wie sehr das Godard-Bild als Revoluzzer und Kino-»Rebell«[91], von dem ich mich mit Daney in dieser Arbeit absetzen will, bis heute vorherrscht, lässt sich gerade den zahllosen Nachrufen ablesen, die anlässlich seines Todes im September 2022 erschienen sind. Vielmehr folge ich Daney in seiner Darstellung Godards als Reformer des Kinos, der die »neuen« Formen stets auf Basis der »alten« Formen des klassischen Kinos erfunden hat.

Um die Spannung aus Vollenden und Neuöffnen des Kinos abbilden und als fortlaufende Arbeit an einem Definitions- bzw. Textzusammenhang interpretieren zu können, schlage ich eine Methodentrias vor. Die (Film-)Kritiken von Daney und die Montagen in den Histoire(s) du cinéma werde ich als *Kritiken* im Sinne Maurice Blanchots und vor allem als *Kommentare* im Sinn Michel Foucaults interpretieren, die über ein *Supplément* im Sinne von Jacques Derrida wachen. Dazu folge ich zunächst Hediger, der seine These von der Vereinigung von Kunst und Kritik in der französischen Tradition der Filmkultur (s.o.) anhand des Kritik-Begriffes von Maurice Blanchot dargelegt hat. Der intellektuelle Einfluss, den Blanchot auf Daney hatte, wurde von Bellour und Eugène herausgestellt[92]; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Bellour und Leslie Hill haben Godards Montagen mit einem fragmentarischen Schreibprozess verglichen, der von Blanchot oft

S. 335–336); eine Rezension des von Alain Bergala herausgegebenen ersten Bandes von Godards gesammelten Texten, Interviews und Materialien (vgl. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1*; vgl. für Daneys Besprechung »Le Godard«, in: *MCM* 2, S. 505–510); sowie eine Kritik zu Godards King Lear (USA/FRA/CH 1987) (»Dernière heure: Godard va lire Lear« [1987], in: *MCM* 3. S. 444–445).

85 Vgl. ders., »Le paradoxe de Godard« (1986), in: *MCM* 3. S. 191–193. Auf Deutsch: »Godards Paradox«, in: *VWB*. S. 131–133.

86 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 8.

87 Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 133.

88 Ebd. S. 132.

89 Ebd. S. 133.

90 Ebd. S. 132.

91 Vgl. Fritz Göttlers Godard-Nachruf: »Der Rebell«, in: *Süddeutsche Zeitung*. Online am 13. September 2022. https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/jean-luc-godard-nachruf-e847549/, abgerufen am 22. Mai 2023.

92 Vgl. Raymond Bellour, »L'autre« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 100–107; 105f. Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 100, 110f.

thematisiert wurde[93]. »Kritik« existiert nach Blanchot nur in Abhängigkeit vom Kunstwerk und vollendet dieses, indem sie zur Erscheinung bringt, was in ihm enthalten, aber noch nicht manifest ist. Auf diese Weise wiederholt sie, was sich am Werk niemals ganz realisiert, und hält dessen weitere Vollendbarkeit offen[94]. Auch Eugène bringt Daney mit Blanchots Kritik in Verbindung, um Daney als Kritiker zu beschreiben, der sich in den Dienst der Werke stellt, führt den Vergleich jedoch nicht weiter aus[95]. Ich will Blanchots Kritik-Begriff hingegen methodisch benutzen, um Daneys Kritiken als ständige Neuöffnung der besprochenen Filme und Godards Montagen als Offenhaltung des Werkes HISTOIRE(S) DU CINÉMA zu interpretieren, als Kritiken, die einen unergänzbaren Mangel an Bedeutung bewahren. Dafür orientiere ich mich auch an Gilles Deleuze, der mit Daney in einem etwa von Dork Zabunyan und Garin Dowd kommentierten intellektuellen Austausch stand[96]. Deleuze hat in seinem Vorwort zu Daneys *Ciné journal* mit dem Titel »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney« von 1986 mit Verweis auf Jacques Derrida davon gesprochen, dass Daneys Kritik das Supplément eines Films bewahrt: die »ästhetische Funktion« des Kinos, ein schöpferisches Potenzial, die Notwendigkeit der Bedeutungserweiterung des Films durch (Film-)Kritik[97]. Bei Derrida meint das Supplément die stete Ergänzung der sprachlichen Zeichen um einen Mangel an Bedeutung, der die Bewegung der Schrift zur unendlichen Kette aus Suppléments macht, in dem jeder ursprüngliche Sinn übertreten und weiter aufgeschoben wird: Das Supplément markiert einen irreduziblen Bedeutungsausstand und die fortlaufende Ergänzbarkeit eines Sinns, der nie endgültig ergänzt werden kann[98]. Eugène arbeitet die Spuren von Derridas (Schrift-)Theorie bei Daney als zeitspezifischen Theorieeinfluss in den

---

93 Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard« (1988), in: *Open Edition Books*. https://books.openedition.org/puv/131?lang=de, abgerufen am 12. Mai 2023. Vgl. Raymond Bellour, »(Not) Just Another Filmmaker«, in: Bellour, Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image*, 1992. S. 215–231; 220f. Auf Französisch: »L'autre cinéaste: Godard écrivain«, in: Bellour, *L'entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L., 1999. S. 113–138. Vgl. Leslie Hill, »›A Form That Thinks‹: Godard, Blanchot, Citation«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 396–415.

94 Vgl. Maurice Blanchot, »La condition critique« (1950), in: *Trafic*, no. 2, printemps 1992. S. 140–142. Vgl. Blanchot, »Qu'en est-il de la critique?«, in: ders., *Lautréamont et Sade*. Paris: Éditions de Minuit, 1963. S. 9–14.

95 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 21, 22.

96 Vgl. Dork Zabunyan, »DANEY – DELEUZE: LECTURES CROISÉES, ÉCRITURES SOUS INFLUENCE« (FRA 2012), in: *CanalU*. Online am 22. Juni 2012. https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/daney_deleuze_lectures_croisees_ecritures_sous_influence_conference_de_dork_zabunyan.9957, abgerufen am 12. Mai 2023. Vgl. Dowd, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«.

97 Vgl. Gilles Deleuze, »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney« (1986), in: *CJ 1*. S. 9–25; 16.

98 Vgl. Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967. S. 226, 398. Auf Deutsch: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. S. 272, 482. Vgl. Derrida, »La structure, le signe et le jeu«, in: ders., *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. S. 409–428. Auf Deutsch: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976. S. 422–442.

1970er Jahren auf[99], wobei er die Vervielfältigungen der Suppléments bei Derrida mit Daneys Reinterpretation des klassischen Hollywoodkinos als unabschließbare Zeichenkette in Verbindung bringt[100], während er Deleuzes Idee von Daneys Kritik als Wacht über ein Supplément in den Filmen auf Daneys Textsammlung *La rampe* bezieht[101]. In dieser ersten Buchpublikation Daneys sieht Eugène den Versuch der (nie ganz realisierbaren) Ergänzung des eigenen kritischen Werkes um die schwer zu greifende, ephemere Zeit und Arbeit der Kritik selbst; Deleuzes Weiterverweis auf Derrida folgt Eugène in diesem Zusammenhang nicht. Ich möchte hingegen Daneys kritisches Schaffen systematisch mit Derridas Supplément lesen. Daneys Texte und Godards Montagen in den Histoire(s) sind dann, mit Blanchot, Kritiken, die, mit Deleuze und Derrida, über ein Supplément in den Werken wachen.

Warum diese dreifache Methode, bestehend aus Kritik, Supplément und Kommentar? Der Kommentar, so wie Foucault ihn in *La naissance de la clinique* (1963), *Les mots et les choses* (1966) und *L'ordre du discours* (1971) beschreibt, vollendet einen autoritären Primärtext, indem er ihn wiederholt, fügt ihm dabei jedoch etwas Neues und Ungesagtes hinzu und bewahrt so sein Bedeutungspotenzial, also die Notwendigkeit neuer Kommentare und die Autorität dieses Textes für die Zukunft[102]. Die Kritik betont zunächst die werksbezogene, am Film ansetzende, *philologische* Dimension der Arbeit von Daney und Godard. Das Supplément, das als Bedeutungsmangel zum Werk hinzukommt und nicht auf dieses reduziert werden kann, markiert dann über das Werk hinausgehend die *systematische* Wiedereinschrift eines *Suppléments des Kinos* überhaupt, womit »Kino« zum offenen Bedeutungszusammenhang, zum Text wird. »Kino« verstehe ich hier als definiert über dieses Supplément, das es zum Gegenstand fortlaufender Interpretation und Kritik macht. Dieses Supplément des Kinos werde ich bei Daney und Godard in verschiedenen Formen untersuchen. Der Kommentar nach Foucault erlaubt es, diesen »Text« als nie ganz vollendeten Primärtext und *historisches Wissensobjekt* zu betrachten.

Indem ich Daney und Godard als *Kommentatoren* im Sinne Foucaults verstehe, gehe ich über die bisherigen spärlichen Annäherungen zwischen ihnen und Foucault hinaus. Daney hat, wie auch Eugène berichtet, Foucault in den 1970er Jahren immer wieder zitiert und auch für die *Cahiers* interviewt, allerdings eher mit Bezug auf Macht, Herrschaft und Möglichkeiten des politischen Widerstands[103], während Georges Didi-Huberman

---

99 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145–147, 183–186.

100 Vgl. ebd. S. 207f.

101 Vgl. ebd. S. 631f.

102 Ich verbinde in meiner Arbeit verschiedene Aspekte des foucaultschen Kommentar-Begriffs. Vgl. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963 (für den Bedeutungsüberschuss); *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard, 1966 (für die Wiederholung, das Zum-Sprechen-Bringen eines Primärtextes); *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971 (für die »maskierte« Wiederholung, die in Wahrheit immer auch etwas hinzufügt und den Primärtext daher »weiter« vollendet). Für die deutschen Übersetzungen vgl. *Die Geburt der Klinik*. Übers. v. Walter Seitter. München: Hanser, 1973. *Die Ordnung der Dinge*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Fischer, 2014.

103 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 298ff. Vgl. Pascal Bonitzer, Michel Foucault, Serge Toubiana, (Serge Daney), »Entretien avec Michel Foucault«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 251–252, août 1974. S. 6–15.

in seinem Buch *Passés cités par JLG. L'œuil de l'histoire* (2015) Godards Spiel mit Autorität und Autor*innenschaft mit Foucaults Kritik am traditionellen Autor*innensubjekt verglichen hat[104]. Bezüglich der Auffassung Godards als Kommentator ist festzuhalten, dass schon Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges vorgeschlagen haben, die HISTOIRE(S) als »Kommentar« zur Geschichte des Kinos zu verstehen. Dabei haben sie Godard mit Michel de Montaigne verglichen, dessen Essais aus Glossen bzw. Marginalien entstanden, die Montaigne an den Seitenrand von Büchern schrieb. Für Leutrat und Liandrat-Guiges steht dabei die »Form, die denkt« im Vordergrund, ein Reflektieren des Films über sich selbst und seine Form als filmischer Essay[105]. Diese Verwischung zwischen Zentraltext und Glosse, Primär- und Sekundärtext steht jedoch auch für die Logik des Kommentars bei Foucault. Auch mit Blümlingers späterem Kommentar zu Leutrat und Liandrat-Guiges, das Kino sei hier, »so ihre These, der unausgesprochene Haupttext des godardschen Kompendiums von Auslegungen«[106], lässt sich eine Brücke zu Foucault schlagen, bei dem der Primärtext aus dem auslegenden Kommentar erst hervorgeht. Dass man es bei den HISTOIRE(S) mit einem Kommentar im Sinne Foucaults zu tun hat, lässt sich auch mit Didi-Hubermans *Passés cités par JLG* darlegen, der die godardsche Praxis des Zitierens des Vergangenen mit Rückgriff auf Foucault untersucht. Die HISTOIRE(S) bestehen fast ausschließlich aus Zitaten, d.h. aus Wiederholungen – auch bei Foucault zitiert, also »wiederholt« der Kommentar den Primärtext und konstruiert ihn durch diese Wiederholung (indem er seinen Sinn weiter auslegt und vertieft). Didi-Huberman legt den Fokus auf den mitunter autoritären Gestus, den Godards Praxis der Zitatmontage dort annehmen kann, wo ihre Bedeutung unbestimmt bleibt und sich so gegen Widerspruch absichert – ebenso schreibt Foucault dem Primärtext eine Autorität zu, da der ihn herstellende Kommentar ein Geheimnis in ihm verankert, das ihn überhaupt kommentar- und auslegungswürdig macht. Trotz der offensichtlichen Ähnlichkeiten sucht man eine explizite Nennung von Foucaults Kommentar-Begriff und seine Anwendung auf die HISTOIRE(S) bei den genannten Autor*innen vergebens. Ansonsten wurde in der Filmwissenschaft Foucaults Kritik an traditionellen, ursprungsbasierten und linearen Geschichtsnarrativen bislang vor allem von der »New Film History« und der Medienarchäologie aufgegriffen[107]. Auch wurde Foucaults Dispositiv-Begriff auf das Ki-

104 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5. Paris: Éditions de Minuit, 2015. S. 29f.

105 Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 214–218.

106 Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand – Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk, 2009. S. 192.

107 Vgl. Paul Kusters, »New Film History – Grundzüge einer neuen Filmwissenschaft«, in: *montage AV*, Band 5, Heft 1, 1996. S. 39–60. Vgl. Thomas Elsaeasser, »The New Film History as Media Archaeology«, in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2–3, 2004. S. 75–117.

no-Dispositiv bezogen[108], nicht zuletzt, um dessen vielfältige Transformationen im digitalen Zeitalter zu beschreiben[109].

Indem ich hingegen Daney und Godard als *Kommentatoren* im Sinne Foucaults verstehe, die das Kino als weiter zu kommentierenden und auszulegenden Wissensgegenstand und Primärtext entwerfen, möchte ich im Feld heutiger Post-Kino-Studien eine Abwendung vom Dispositiv-Begriff vollziehen.

Meine zentrale *Arbeitshypothese* lautet daher, dass Daneys Filmkritiken und Godards Montagen in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA wie Kritiken im Sinne Blanchots funktionieren, die über ein Supplément des Kinos im Sinne Derridas wachen, und wie Kommentare im Sinne Foucaults das Kino als Primärtext vollenden *und* einer ständigen Neuöffnung unterziehen, um es seinem historischen »Ende« zu entziehen. Die Begrifflichkeiten von Blanchot, Derrida und Foucault interessieren mich weniger mit Hinblick auf eine konkrete Rezeption dieser Denker durch Daney und Godard, sondern als Methoden, um ihre Werke zu interpretieren und für das Feld der Post-Kino-Studien aufzubereiten. Das im digitalen Zeitalter in Wandlung begriffene Objekt »Kino«, das mit seiner räumlichen Ausdehnung und medialen Verstreuung in der Welt den Verlust alter Privilegien und Orte erfährt, wird so wieder aufgewertet. Anders als in bisherigen Beiträgen zur Post-Kino-Debatte, jenseits der (engen oder weiten) Definition des Kinos durch Dispositive, Orte und Medien, wird »Kino« als weiter zu definierender Text denkbar. Als ein solcher wird Kino gegen andere Formate des Audiovisuellen abgrenzbar – exemplarisch etwa gegen das »Fernsehen«, dem bei Daney und Godard diese Ergänzbar- und Kritikwürdigkeit nicht zu eigen ist.

Da ich mit dieser Arbeit einen Beitrag zur Post-*Kino*-Debatte vorlege und »Kino« als Primärtext stark machen möchte, werde ich nicht, wie im Deutschen sonst üblich, vom »cinéma« (im Sinne der Kunstform) als »Film« sprechen, sondern mit »Kino« übersetzen, um diesem Begriff eine stärkere, nicht nur auf den Ort des Kinosaals beschränkte Konnotation zu verleihen. Dabei folge ich Hedigers Aufsatz »Der Künstler als Kritiker«, der vom »Kino« als Kunst im Sinne der französischen Filmkritik spricht. Zwar werde ich den deutschen Terminus »Filmgeschichte« beibehalten, diese ist aber, gerade mit Bezug auf Godard, als »Geschichte des Kinos« im Sinne einer eigenständigen Kunstform zu verstehen. »Kino« ist in diesem Kontext eine begriffliche Präzisierung, da ich Daney und Godard als Kommentatoren zu einem Primärtextes des *Kinos* verstehe – verstanden als über das einzelne *Film*objekt hinausgehender Wissensgegenstand. Spreche ich über den einzelnen »Film« oder über den Ort des Kinos, den Kino-Saal, werde ich dies kenntlich machen.

Das *Supplément des Kinos* untersuche ich in verschiedenen Formen, zunächst in Daneys Texten der 1960er Jahre in der *Mise en Scène*. Diese wurde in Daneys intellektuellem Umfeld der *Cahiers du cinéma* (z.B. bei Alexandre Astruc oder Michel Mourlet) als

108 Vgl. Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer: »Apparatus« – Semantik – Ideologie*. Heidelberg: Carl Winter, 1992 und ders., »Flogging a dead horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte bei Bolz und bei Kittler«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 217–236; 220.

109 Vgl. Adrian Martin, *Mise en Scène and Film Style*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. S. 190.

künstlerische Organisation von Zeit und Raum durch die Regie verstanden[110]. Filmwissenschaftlich wird, mit Guido Kirsten, der Begriff bis heute für die »Organisation jener Parameter« benutzt, »die die profilmische Situation visuell strukturieren«[111] (nach bildgestalterischen und narrativen Gesichtspunkten), wobei er mit anderen Gestaltungsebenen (Montage, Découpage, Postproduktion) zusammenwirkt. Ich werde hingegen zeigen, dass Daney unter Mise en Scène keine künstlerische Organisationsform, sondern eine »Artikulation von Leerstellen« versteht, die als Konstruktionsmodalität eines bedeutungsoffenen Kino-Textes gedeutet werden kann. Dabei zeichnet sich hier schon eine Bezugnahme auf Derridas Theorie der differenziellen Schrift ab, in deren Rahmen Derrida vom Supplément spricht, und die Daney, wie Eugène darlegt (s.o.), in den frühen 1970er Jahren rezipiert, um die Logik der naturalistischen Repräsentation im klassisch-realistischen Kino zu kritisieren. Mit Blümlinger gibt Daney in dieser Zeit im Gegensatz zur französischen Apparatus-Theorie, die kritisch eine Distanz zum filmischen Objekt schafft, seine »affektive Nähe« zum Kino nie auf[112]. So untersuche ich für diese zweite Phase die differenzielle Schrift als Supplément des Kinos bei Daney: als Dynamik einer nie schließbaren Differenz zwischen Wirklichem und Darstellung, die das Kino weiter lebendig und »auslegbar« hält. In den 1980er Jahren kann Daney diese Lebendigkeit nur bewahren, indem er das Kino als Ganzes zu einem ästhetischen Widerstand gegen das Fernsehen erklärt, dem er sich in dieser Zeit verstärkt zuwendet und das für ihn zum Ausdruck eines geschlossenen, nur auf sich selbst verweisenden »Visuellen« wird, das die Differenzen zwischen den Bildern auslöscht, alle Bilder homogenisiert. Wie Blümlinger und andere darlegen, ist für Daney hingegen das »Bild« (des Kinos) mit anderen Bildern montierbar und auf unplanbare Begegnungen mit dem »Anderen« und der »Welt« geöffnet[113]. Mit Dork Zabunyan wird das Kino für Daney auch zum Medium der Kritik des Fernsehens[114], während es mit Bellour zum Medium der Auseinandersetzung mit dem »arrêt sur image« (Stehkader, »freeze frame«), also dem technisch angehaltenen Bild

---

110 Vgl. Alexandre Astruc, »Qu'est-ce que la mise en scène?«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 100, octobre 1959. S. 13–16. Vgl. Michel Mourlet, »Sur un art ignoré« (1959), in: ders., *Sur un art ignoré. La mise en scène comme langage*. Paris: Ramsey, 2008. S. 33–56.

111 Guido Kirsten, »Mise en Scène«, in: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, 2017. S. 1–18.

112 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.

113 Vgl. ebd. S. 13 und dies., »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172. In der Folge von Blümlinger hat Michael Wetzel diesen Widerstand des Bildes gegen das Visuelle in der Mediendifferenz zwischen Kino und Fernsehen mit Marcel Duchamps »Infra« und Walter Benjamins »dialektischem Bild« verglichen, um so ein Erkenntnismoment jenseits des Sichtbaren zu beschreiben (Michael Wetzel, »Der Widerstand des Bildes gegen das Visuelle. Serge Daney und Georges Didi-Huberman als Verfechter einer Inframedialität«, in: Stefan Majetschak [Hg.], *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Fink, 2005. S. 137–154). Garin Dowd und François Bucher verweisen darauf, dass für Daney das Abschreckende des Regimes des »Visuellen« darin besteht, dass das Fernsehen weniger eine Defizienz als eine Perfektion verkörpert, die keinen Platz für das Denken und sonstige »Reste« lässt. Vgl. Dowd, »Serge Daney«, S. 128f; vgl. François Bucher, »Television (an Address)«, in: *Journal of Visual Culture*, vol. 4, no. 1, 2015. S. 5–15; 13.

114 Vgl. Dork Zabunyan, »Morale modeste, nouvelle critique: ›Ginger et Fred‹ de Serge Daney, 1986«, in: *Trafic*, no. 100, hiver 2016. S. 161–166.

bzw. der Dekomposition der Bewegung in Einzelbilder wird[115], wodurch sich das Kino ebenso auf andere Bildregime öffnet, wie es sich von ihnen abgrenzt. In dieser Zeit der 1980er und 1990er Jahre möchte ich untersuchen, wie das Fernsehen, das »Bild« sowie der »arrêt sur image« – verstanden nicht als technisch angehaltenes Bild, sondern als entzogenes, von der (Film-)Kritik immer noch zu ergänzendes »Urbild« des Kinos – als Suppléments des Kinos fungieren, die das Kino im Gegensatz zum »vollendeten« Fernsehen auszeichnen: Das Supplément des Kinos ist in dieser Zeit das Kino selbst, es bleibt immer noch zu ergänzen.

Der Wechsel zu Godard erlaubt es, zu untersuchen, wie dieses Supplément des Kinos nicht nur durch Filmkritik, sondern auch auf filmische Weise, durch *Montage* produziert werden kann. Auf diese Weise kann ich einer zentralen Frage der HISTOIRE(S)-Forschung eine neue Wendung geben. Rancière hat angemerkt, dass in den Augen Godards das Kino seine Aufgabe verraten habe, da es nicht das Wirkliche (vor allem die Gräuel des 20. Jahrhunderts) gezeigt und stattdessen Geschichten erzählt hat – die Herauslösung der Bilder aus ihren ursprünglichen narrativen Kontexten und ihre Neu-Montage ist damit auch ein Akt der Wiedergutmachung[116]. Nun ist, wie Christa Blümlinger zusammenfasst, vielfach diskutiert worden, ob Godards Montage als spekulative, rettende Kraft, oder nur als ästhetische Spur dieser Erlösung zu verstehen ist: Geht Rancière *kritisch* vom Bild als spekulativem Objekt aus, dann macht Georges Didi-Huberman in *Images malgré tout* (2004) *affirmativ* den von Godard eingefangenen ästhetischen Bruch und die Vorstellung des Bildes als poröse Spur des Verschwundenen stark[117]. Ich möchte hingegen annehmen, dass Godards Montagen ihren Sinn aufschieben, und so auch den Sinn dessen, was »Montage« selbst überhaupt bedeutet. Hier folge ich einer in der Forschung nur stellenweise erwähnten, kaum ernstgenommenen Hypothese, die Godard in der Zeit der Produktion der HISTOIRE(S) geäußert und auch im Gespräch mit Daney formuliert hat: »Montage« ist ein unrealisiert gebliebenes Vermögen des Kinos[118]. Godards Montagen wachen dann über die Montage als Supplément, als intimste, niemals ganz offenbarte »Bedeutung« des Kinos. In diesem Sinne sind sie Kritiken im Sinne Blanchots, die das (Montage-)Werk HISTOIRE(S) DU CINÉMA ihrer Vollendung entziehen; und Kommentare im Sinne Foucaults, die das Kino als Primärtext, der in der »Montage« (als Wesen des Kinos) besteht, ebenso vollenden, wie sie die Montage als Mangel, Ausstand, Supplément bewahren, um den Primärtext des Kinos weiter vollend-, bzw.: montierbar zu halten.

---

115 Vgl. ders., »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 75–86.

116 Vgl. Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«.

117 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192f. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2004. Auf Deutsch: *Bilder trotz allem*. Übers. v. Peter Geimer. München: Fink, 2007.

118 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:33:50-00:33:55, 00:35:44. Vgl. Jean-Luc Godard, »Le montage, la solitude et la liberté« (1989), in: *T 2*. S. 242–248; 242: »Mais son originalité qui n'aura jamais vraiment existé, comme une plante qui n'est jamais vraiment sortie de la terre, c'est le montage«. – »Sein originales Wesen, das nie wirklich existiert hat, wie eine Pflanze, die niemals wirklich aus der Erde gedrungen ist, ist die Montage.« In der Forschung wird diese Idee Godards von Michael Witt zwar registriert, aber nicht weiterinterpretiert oder -entwickelt. Vgl. Witt, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard: an Interrogation of ›la méthode de l'ENTRE‹«, in: *Australian Journal of French Studies*, vol. 36, no. 1, 1999. S. 110–124; 123f. Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 28.

Im *ersten Teil* dieser Arbeit werde ich die hier aufgeworfenen Forschungsfragen und skizzierten Forschungsfelder und -stände vertiefen und zeigen, wie Blanchots Begriff der Kritik sowie Derridas Begriff des Suppléments eine konzeptuelle Klammer bilden, die es erlaubt, Filmkritik bei Daney und Montage bei Godard als gemeinsames theoretisches Projekt zu rekonstruieren. Dabei werden Begriffe geklärt, auf die zurückgekommen werden soll, wie »Mise en Scène« oder »Dispositiv«. Das gemeinsame Projekt von Daney und Godard werde ich, orientiert an Foucault, als Kommentar-Projekt zu einem Primärtext des Kinos weiterformulieren. Schließlich werde ich diesen Kommentar-Ansatz in den Forschungsfeldern zur Filmgeschichte (»New Film History«, Medienarchäologie), zur Cinephilie/Filmkultur und zum Post-Kino positionieren.

In einem *zweiten Teil* werde ich mich den Schriften Serge Daneys zuwenden und eine Auswahl von Texten von 1962–1992 mit der Methodentrias Kritik, Supplément und Kommentar untersuchen. Ein erstes Kapitel handelt von den Texten der 1960er Jahre, ein zweites von solchen der frühen 1970er Jahre und ein drittes setzt den Fokus auf die 1980er und 1990er Jahre. Ich werde analysieren, wie Daneys Kritik in diesen drei Epochen ein Supplément des Kinos bewahrt, das unter verschiedenen Formen auftaucht: Die Mise en Scène (60er Jahre), die differenzielle Schrift (70er Jahre) und das Kino selbst im Gegensatz zum Fernsehen (80er und 90er Jahre) werden als Suppléments interpretierbar, die Daneys Kritik den Filmen hinzufügt, um deren fortlaufende Auslegbarkeit und die fortlaufende Auslegbarkeit des Kinos als Primärtext zu garantieren.

Im *dritten* und letzten Teil untersuche ich mit der Methodentrias Kritik, Supplément und Kommentar bestimmte Teile von Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In einem ersten Kapitel lege ich dar, wie Godard in den HISTOIRE(S) die Montage zum Grundelement des Kinos als eigenständiger Kunstform erhebt. Wie bei Daney verfolge ich daraufhin auch hier ein Supplément des Kinos in verschiedenen Formen. Zunächst in der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst durch die Nouvelle Vague, die ein fortlaufender Prozess bleibt. Dann interpretiere ich das Motiv der Projektion als Supplément des Kinos, insoweit die Projektion weniger auf einen konkreten Ort oder ein Dispositiv verweist, sondern als Metapher auf den Vorentwurf eines immer weiter zu realisierenden »Projektes« des Kinos – verstanden als weiter fortzuschreibender Text. Dieses Projekt interpretiere ich schließlich als niemals ganz realisiertes »Projekt der Montage« – das ultimative Supplément des Kinos bei Godard ist die Montage, als niemals realisiertes, immer noch zu ergänzendes Wesen des Kinos. So möchte ich Godard als Kommentator präsentieren, der Montage als Kommentar benutzt und die aus Montagen bestehenden HISTOIRE(S) zu einem großen Montage-Kommentar macht, um einen weiter zu vervollständigenden Primärtext des Kinos in Form eines »Projektes der Montage« zu entwerfen.

I. Daney & Godard. Zwei Kommentatoren im Post-Kino-Zeitalter

I.1 Serge Daney mit Blanchot und Derrida: (Film-)Kritik als Wacht über das Supplément des Kinos

I.1.1 Die »theoretische Stringenz« in Daneys Schaffen zwischen Klassik und Moderne

Der Kritiker Serge Daney war kein Theoretiker, einen »systematischen Entwurf von Begriffen«[1] ist er schuldig geblieben. Daran erinnert Christa Blümlinger, die jedoch auch erwähnt, dass Daney in seinem Denken und Schreiben einer gewissen »theoretischen Stringenz«[2] gefolgt sei. Auch Patrice Rollet schreibt im Vorwort zum von ihm mitherausgegebenen ersten Band von Daneys gesammelten Schriften, dass Daney darunter gelitten habe, nur als Kritiker, weniger aber als »Denker« des Kinos wahrgenommen worden zu sein[3]. Daher werde ich über verschiedene Schaffensperioden und verschiedene filmgeschichtliche Perioden hinweg Daneys Schreiben in eine theoretische Grundhaltung überführen, die es erlaubt, Kino als kontinuierlich von ihm weiter ausgelegten Text zu verstehen. Die Grundlage dafür bildet eine Verschränkung der Epochen, nach denen Daney die Filmgeschichte unterteilt und die ich ausführlicher in II.1 behandeln werde, sowie ein »modernes« Verständnis von (Film-)Kritik.

Diese Perioden, die Daney in konzentrierter Form im Nachwort zu *La rampe*, »La rampe (bis)« (1982) beschreibt und die Gilles Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney«, dem Vorwort zu Daneys Textsammlung *Ciné journal* (1986), kommentierend wieder aufgreift, sind zunächst die »Klassik« und die »Moderne«[4]. Blümlinger hat diese Periodisierung bei Daney mit Deleuze so zusammengefasst, dass in der Klassik Bild und Dargestelltes zum »organischen Ganzen« verschmelzen, in dem die Felder des schon Sichtbaren und noch zu Entdeckenden eine harmonische, sich ausdehnende Einheit bilden; das moderne (Nachkriegs-)Kino konfrontiert dann den »Blick des Zuschauers« mit ei-

1 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 15.

2 Ebd.

3 Vgl. Rollet, »Préface«, S. 8.

4 Vgl. Serge Daney, »La rampe (bis)« (1982), in: *La rampe*. S. 207–212; 207–211. Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«.

ner »Neuordnung des Verhältnisses von Bild und Ton«[5], mit einem lückenhaften, dissoziativen und widerständigen Gefüge, an dem der Blick zurückprallt. Dieses Verständnis des modernen Kinos hat Deleuze in seinem zweiten Kino-Buch *L'image-temps* (1985) als Moment des »audiovisuellen Bildes« weiterentwickelt, in dem sich Bild und Ton verselbständigen, während ihre sensomotorische Einheit, die sie im klassischen Kino hatten, zerbricht: Die Welt der Bilder des Kinos wird zum uneinheitlichen, dissoziativen »audio-visuellen« Gefüge, existiert nur noch als gebrochene Totalität[6]. Mit Bezugnahme auf Deleuze hat Blümlinger den Unterschied zwischen klassischem und modernem Kino wie folgt erklärt: »Während das klassisch-narrative Kino jedoch seinen Äußerungsmodus auf der Transparenz, das heißt, dem Unsichtbar-Machen der Diskontinuität des Materials aufbaut, setzt sich das moderne Kino zentral mit der Differenz der filmischen Elemente auseinander.«[7] Hinzu kommt in Daneys »La rampe (bis)« eine dritte Periode, die Periode des Fernsehens, in der das Kino den Bezug zur Wirklichkeit zunehmend durch einen Bezug auf andere Bilder eintauscht, und eine homogene, allgegenwärtige Bilder- und Medienwelt triumphiert, in der das klassisch-moderne Kino immer weniger einen Platz hat (vgl. II.3).

Beim Duo Klassik/Moderne handelt es sich um eine durchaus kritikwürdige Unterscheidung. Mit Miriam Hansen ließe sich argumentieren, dass hier schablonenartig am Unterschied zwischen dem »Klassisch-Idealistischen« und dem »Modernistisch-Materialistischen« (sowie »Selbst-Reflexiven« und »Progressiven«) festgehalten wird[8]. So kritisiert Hansen David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson dafür, dass sie das hegemoniale Produktionssystem Hollywoods, das bestimmte stilistische Normen etabliert, als *klassisches* Kino beschreiben, dessen Kennzeichen folgende sind: »coherence of causality, space, and time; clarity and redundancy in guiding the viewer's mental operations; formal patterns of repetition and variation, rhyming, balance, and symmetry; and overall compositional unity and closure.«[9] Hansen argumentiert, dass diese Aspekte tatsächlich schon einer *modernen*, Fordistischen Produktionsweise entsprechen[10]. »Klassisches Kino« versteht sie als Produkt moderner ästhetischer, kultureller, technologischer und wirtschaftlicher Praktiken des 20. Jahrhunderts, d.h. einer US-amerikanisch geprägten (Unterhaltungs-)Kultur der Massenproduktion, des Massenkonsums und der Massenentfremdung, die global agiert und verschiedene Geschmacksrichtungen und

---

5 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.

6 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 328: »Das audiovisuelle Bild wird somit konstituiert von einer Disjunktion, einer Trennung des heautonomen Visuellen und Akustischen, aber zur gleichen Zeit von einem inkommensurablen oder ›irrationalen‹ Verhältnis, das beide miteinander verbindet, ohne ein Ganzes zu bilden […]. Es wird konstituiert von einem Widerstand, der aus dem Zusammenbruch des sensomotorischen Schemas hervorgegangen ist und der das visuelle vom akustischen Bild trennt, sie aber nun erst recht in ein nicht-totalisierbares Verhältnis setzt.«

7 Christa Blümlinger, »Signaturen der Leinwand. Figuren des Selbst bei Jean-Luc Godard«, in: Renate Hof, Susanne Rohr (Hg.), *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Essay, Autobiographie*. Tübingen: Stauffenburg, 2008. S. 293–310; 293.

8 Vgl. Miriam Hansen, »The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism«, in: *Modernism/Modernity*, vol. 6, no. 2, 1999. S. 59–77; 65.

9 Ebd. S. 63. Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

10 Vgl. Hansen, »The Mass Production of the Senses«, S. 65.

sinnliche Erfahrungen bedient[11]. Weiterhin kann aus kunstgeschichtlicher Perspektive mit Jacques Aumonts Reflexionen zur Modernität des Kinos eingewandt werden, dass eine Periodisierung in Klassik und Moderne wenig sinnvoll ist, da das Kino immer schon eine singuläre und damit moderne Kunst war: Im Spannungsfeld der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts setzt sich das Kino von avantgardistischen Strömungen wie Symbolismus, Futurismus und Gegenwartskunst als Kunst der Aura und der Intensivierung des Wirklichen ab[12]. Die Einteilung der Filmgeschichte in Klassik und Moderne, die Aumont schon vor Daney bei dessen Vorgängern im Chefredakteurssessel der *Cahiers* André Bazin, Éric Rohmer und Jacques Rivette feststellt, kritisiert Aumont als Versuch, André Malraux' von Hegel übernommene Geschichtsauffassung, in der eine Epoche der Künste organisch aus einer vorangegangenen hervorgeht, auf das Kino zu übertragen[13]. Auch Jacques Rancière weist darauf hin, dass beide Perioden bei Daney organisch auseinander hervorgehen sollen, das moderne Kino als Weiterentwicklung des Kinos nach der Krise seines »klassischen« Zustands verstanden werden kann[14]. Ist, wie Pierre Eugène vorschlägt, für Daney im klassischen Kino die formale Meisterschaft wichtiger als das Sujet des Films, dann wird das klassische Kino zunehmend zur Maschine, die gerade auf dem Gipfel ihrer Effizienz inhaltlich völlig entleert ist[15]; diese Leere wird wiederum vom modernen Kino in den Mittelpunkt gerückt, als Ausgangspunkt einer »modernen« Erfahrung produktiv gemacht[16].

Diese – kritikwürdige – Kopplung von Klassik und Moderne kann aber auch im Rahmen eines modern-romantischen Verständnisses von Kunst und Kritik verortet werden. Dass Kunst als ein Akt der Selbstreflexion verstanden wird, kann als ideengeschichtliche Grundlage für die *Cahiers*, die Nouvelle Vague und ihre »Politik der Autoren« angenommen werden, aus der Godard und Daney hervorgingen. In »Une fable sans morale« (2001) spricht Jacques Rancière mit Bezug auf Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA von einem »ästhetischen Regime« der Kunst romantischer Provenienz, in dem die Bilder weniger repräsentieren als multiple poetische Verbindungen untereinander eingehen, sich gegenseitig reflektieren (»régime esthétique des images«[17], schreibt Rancière). Im Anschluss an Rancière erklärt dies Vinzenz Hediger in seinem Text »Der Künstler als Kritiker« (2014) damit, dass die aus Kritiker*innen bestehende Nouvelle Vague das Kino zum Medium der Reflexion über seine *eigene* Geschichte machte, und damit zur eigenständigen, »modernen«, von anderen Künsten unabhängigen Kunst[18]. Die Einteilung der Filmgeschichte in Klassik und Moderne wäre dann auch bei Daney eine Strategie der Vollendung des Kinos zur modernen Kunst. Klassik und Moderne verschränken sich in

---

11 Vgl. ebd. S. 59, 62.

12 Vgl. Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007. S. 116–118.

13 Vgl. ebd. S. 39.

14 Vgl. Jacques Rancière, »Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 142–150; 147.

15 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 101ff.

16 Vgl. ebd. S. 107.

17 Rancière, »Une fable sans morale«, S. 226. Auf Deutsch: »Eine Fabel ohne Moral«, S. 167.

18 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, S. 31–33. Für die Eigenständigkeit der Geschichte des Kinos gegenüber der Geschichte anderer Künste vgl. auch Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«.

einer modernen Form der Kritik, die das Kino zur modernen Kunst vollendet, und damit eine »theoretische Stringenz« (Blümlinger) in Daneys Schreiben nachvollziehbar macht.

Seine These diskutiert Hediger im Rahmen der Einheit von Kunst und Kritik in der deutschen Romantik. Die Ursprünge moderner Kritik gründen nicht in der Arbeitsteilung zwischen Künstler*innen und Kritiker*innen durch die Trennung von Akademie- und Kulturbetrieb und nicht in einer Beurteilung der Werke. Sondern sie liegen in der gegen Anfang des 19. Jahrhunderts entstehenden literarischen Hermeneutik, die von einem im Text Unausgesprochenen, Unverstandenen ausgeht, das von der Interpretation freigelegt werden muss. So auch in der romantischen Kunstkritik, wie sie Walter Benjamin beschrieben hat und deren Aufgabe die »Vollendung« des Werkes ist: Kritik ist als Erkenntnis des Kunstwerkes dessen Selbsterkenntnis, ist Erkenntnis im Reflexionsmedium der Kunst[19]. Dabei wird in der Kritik als Selbstreflexion des Kunstwerkes die unvollständige, immer auch gestörte Auslegung zum Merkmal einer modernen Wissensordnung der Kunst (die Vollendung des Werkes geschieht, so Hediger, in der »Zerstörung der Form«)[20]. Mit Bezug auf die Filmwissenschaft definiert Jacques Aumont »Kritik« und »Interpretation« von Filmen so, dass sie der Strenge der Filmanalyse eine lebendige, erfinderische Spontaneität gegenüberstellen und ihrem wissenschaftlich-objektivem Anspruch mit dem Risiko begegnen, zu fehlerhaften, willkürlichen und subjektiven Einschätzungen gelangen zu können[21]. Einer Kritik an der Einteilung der Filmgeschichte in Klassik und Moderne bei Daney könnte daher entgegnet werden, dass die Konstruktion einer solchen Geschichte immer schon ein Projekt *moderner* (Film-)Kritik ist, die immer auch subjektiven Einschätzungen folgt und deren Gegenstand durch ein wesentlich unvollkommenes Auslegungsgeschehen bestimmt wird.

I.1.2 Daney und die »moderne« Kritik nach Blanchot

Hediger nennt als Beispiel für diese moderne Form von Kritik den Kritik-Begriff von Maurice Blanchot. Raymond Bellour hatte schon 1992 von Daneys großer Liebe zu Blanchot berichtet[22], und auch Eugène folgt den Spuren von Daneys Blanchot-Lektüren in seinen Notizbüchern und zeigt, dass Daney den Begriff der »Leere« (»vide«), der in Daneys Kritiken der 1960er Jahre immer wiederkehrt, wohl aus Blanchots Text »La littérature et le droit à la mort« (1947) übernommen hat, in dem Blanchot diese Leere ins Zentrum der Literatur stellt[23].

Anschließend an Hediger will ich mich auf Blanchots Kritik-Begriff stützen, um Daneys (Film-)Kritik als moderne Modalität der Vollendung des (filmischen) Kunstwerkes

19 Vgl. ders., »Der Künstler als Kritiker«, S. 39, 41. Vgl. Walter Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band I.1*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 7–122; insb. S. 65–72.

20 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, S. 42.

21 Vgl. Jacques Aumont, *L'interprétation des films*. Paris: Armand Colin, 2017. S. 5–7, 38–39.

22 Vgl. Bellour, »L'autre«, S. 105f.

23 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 110f. Vgl. Maurice Blanchot, »La littérature et le droit à la mort« (1947), in: ders., *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1984. S. 291–331. Auf Deutsch: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve, 1992.

und des Kinos zur modernen Kunst zu denken. Dass Daney sich für diese Funktion der Kritik bei Blanchot interessiert haben dürfte, legt der Neuabdruck von Blanchots Text »La condition critique« aus dem Jahr 1950 in der im Frühjahr 1992 erschienenen zweiten Ausgabe von *Trafic* nahe, an der Daney, einige Monate vor seinem Tod, noch als Herausgeber mitwirken konnte. In diesem Text skizziert Blanchot seine Vorstellung von literarischer Kritik in verknappter Form, im Vorwort zu einer 1963 erschienenen Neuauflage seines Essais *Lautréamont et Sade* mit dem Titel »Qu'en est-il de la critique?« legt er sie noch einmal ausführlicher dar. Die Rolle der Kritik nach Blanchot besteht darin, die literarischen Werke aus ihrer Intimität und Diskretion, in die sie sich einschließen wollen, in die Welt hinauszuziehen: Die Kritik markiert das Außen einer geschlossenen Intimität[24]. Dadurch vollendet sie das Werk. Die Kritik selbst ist dabei für sich genommen »nichts«, ist schon Teil des Werkes, steht ganz in seinem Dienst. Für Blanchot besteht der Vollzug der Kritik in ihrem Verschwinden, und dieses Verschwinden wird Teil des Werkes im Moment seiner *Vollendung*[25]. Die Kritik enthüllt, was im Werk enthalten, aber nicht in ihm explizit ist, indem sie verschwindet; mit ihr verschwindet jedoch auch die Vollendung des Werkes. Aufgrund dieses Verschwindens gibt es die Notwendigkeit immer weiterer Kritik, öffnet sie immer weiter dieses »Außen« des Werkes, in dem sich dieses weiter vollenden kann und lebendig bleibt.

> »Die Kritik tut also nichts weiter, als im Außen dasjenige zu repräsentieren und zu verfolgen, was im Inneren als zerrissene Affirmation, als unendliche Unruhe, als Konflikt (oder als etwas ganz anderes) nicht aufgehört hat, als lebendige Reserve an Leere, Raum und Fehlern präsent zu sein, oder, um es besser zu sagen, als das der Literatur eigene Vermögen, sich zu vollziehen, indem sie sich in ihrer eigenen Verfehlung [défaut, Anm. P.S.] erhält.«[26]

---

24 Vgl. Blanchot, »La condition critique«, S. 140: »Son rôle est d'attirer les œuvres hors d'elles-mêmes, hors de ce point de fascinante discrétion où elles se forment et voudraient s'enfermer«. – »Ihre Rolle besteht darin, die Werke außerhalb ihrer selbst zu bringen, hinaus über den Punkt ihrer faszinierenden Diskretion, an dem sie sich formen und an dem sie sich in sich einschließen.«

25 Vgl. ders., »Qu'en est-il de la critique?«, S. 10: »La parole critique a ceci de singulier: plus elle se réalise, se développe et s'affirme, plus elle doit s'effacer; à la fin, elle se brise. […] [E]lle ne s'achève et ne s'accomplit que lorsqu'elle disparaît. Et ce mouvement de disparition […] c'est le sens même de son accomplissement qui fait qu'en se réalisant elle disparaît.« Und S. 12: »Si la critique est cet espace ouvert dans lequel se communique le poème, si elle cherche à disparaître devant celui-ci, pour qu'il apparaisse, c'est que cet espace et ce mouvement de disparition […] appartiennent déjà à la réalité de l'œuvre littéraire et sont à l'œuvre en celle-ci, pendant qu'elle se forme, ne passant en quelque sorte au dehors qu'au moment où elle s'achève et pour qu'elle s'achève.« – »Das Einzigartige der Kritik besteht darin, dass sie in dem Maße, in dem sie sich verwirklicht, entwickelt und affirmiert, auch verlischt; am Ende zerbricht sie. […] [S]ie vollendet und vollzieht sich nur, wenn sie verschwindet. Und diese Bewegung des Verschwindens […] ist der ganze Sinn ihres Vollzugs, der darin besteht, dass sie verschwindet, indem sie sich vollzieht.« »Wenn die Kritik dieser offene Raum ist, in dem das Gedicht vermittelt wird, wenn sie versucht, vor ihm zu verschwinden, damit es erscheinen kann, dann weil dieser Raum und diese Bewegung des Verschwindens schon zur Wirklichkeit des Werkes gehören und in ihm am Werk sind, während es sich bildet und seine Passage ins Außen antritt, während es sich vollendet, damit es sich vollendet.«

26 Ders., »Qu'en est-il de la critique?«, S. 12. »La critique ne fait donc que représenter et poursuivre au dehors ce qui, du dedans, comme affirmation déchirée, comme inquiétude infinie, comme

Die Kritik bringt ein der Literatur innewohnendes Vermögen zur Darstellung, eine »unendliche Unruhe«, eine »lebendige Reserve an Leere«: eine Bedeutungsressource, die von der Kritik nie ausgeschöpft und nie ausreichend dargestellt werden kann und immer auch das (Ver-)Schwinden von Bedeutung miteinschließt. Der »défaut« meint die »Verfehlung«, den »Mangel« oder die »Verzögerung« der Vollendung, welche die Kritik jedem literarischen Werk hinzufügt und weitere Kritiken nötig macht.

Blanchots sich auf Werke der Literatur beziehende Kritik lässt sich auch auf Daneys Kritik von Filmen übertragen. Schon Eugène erhellt an einer Stelle Daneys Kritik mit Blanchots Kritik-Begriff, um den »unreinen«, uneinheitlichen, niemals sich selbst in den Vordergrund drängenden Stil des Kritikers hervorzuheben, der ganz in seiner Solidarität mit dem jeweiligen Werk aufgeht[27]. Ich möchte hingegen in Daneys Texten mit Blanchots Kritik-Begriff die Funktion einer Kritik beschreiben, die (über verschiedene biographische, historische oder filmgeschichtliche Perioden hinweg) durch eine Auslegung der Filme das Kino zur modernen Kunstform erhebt, also ein ästhetisches »Vermögen« aufzudecken sucht, das nur dem Kino zu eigen ist. Dass die Kritik bei Blanchot die Vollendung des Werkes periodisch suspendiert, ist dabei von großer Wichtigkeit. Analog hierzu will ich davon ausgehen, dass Daneys Kritik an einer *fortlaufenden, immer wieder suspendierten* Vollendung des Kinos zur Kunst arbeitet, die immer weitere Kritiken notwendig macht, um das »Eigenvermögen« des Kinos zur Darstellung zu bringen.

I.1.3 Kritik als Wacht über ein Supplément des Kinos: Daney, Deleuze, Derrida

Mit Hediger hat Blanchots Kritik vor allem einen philologischen Charakter – sie vollendet das Kunstwerk. Ich möchte mit ihrem wiederkehrenden Verschwinden und Neuansetzen jedoch auch die Systematik eines fortlaufenden Vollendungsprozesses betonen. Die Dynamik von Daneys (Film-)Kritik möchte ich nicht nur philologisch (bezogen auf ein Film-Werk), sondern auch mit Jacques Derrida systematisch als wiederholte Ergänzung des Werkes um ein *Supplément* begreifen, um einen Bedeutungszusatz, der immer auch einen – weiter auszufüllenden – Bedeutungsmangel miteinschreibt und nicht mehr auf das Werk reduziert werden kann. Der Verbindung zwischen Daney und Derrida nähere ich mich über die Verbindung zwischen Daney und einem weiteren französischen Philosophen des 20. Jahrhunderts, Gilles Deleuze.

Daneys nachgelassenen Notizbüchern zufolge ist Daney seit 1968 ein eifriger Leser von Deleuzes Schriften[28]. Zwischen beiden gab es einen lebendigen intellektuellen Austausch, den vor Pierre Eugène bereits John S. Williams, Garin Dowd und Dork Zabunyan kommentiert haben[29]; zuletzt hat Daniel Fairfax nachgezeichnet, wie stark Deleuzes

---

conflit (ou sous de tout autres formes), n'a cessé d'être présent à la manière d'une réserve vivante de vide, d'espace ou d'erreur, ou, pour mieux dire, comme le pouvoir propre à la littérature de se faire en se maintenant perpétuellement en défaut.«

27 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 21f.

28 Vgl. ebd. S. 144, 159f, 247, 284, 382–384.

29 Vgl. Williams, »The Exercise was Beneficial, Monsieur Daney«, S. 268. Vgl. Dowd, »Serge Daney«, S. 130. Vgl. Zabunyan, »Daney – Deleuze: lectures croisées, écritures sous influence«.

Kino-Bücher *L'image-mouvement* (1983)[30] und *L'image-temps* (1985)[31] von der Lektüre der *Cahiers*, und dabei besonders von Texten Daneys beeinflusst sind[32]. In seinem Aufsatz »Pedagogies of the Image between Deleuze and Daney« (2010) untersucht Dowd, inwieweit eine godardsche »Pädagogik des Bildes« über Daney an Deleuze weitergegeben wurde[33]. Dowd zeichnet den Einfluss von Daneys »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976) auf ein zehn Monate später erschienenes Interview mit Deleuze in den *Cahiers* mit dem Titel »Trois questions sur SIX FOIS DEUX« (1976) nach, in dem Deleuze über Godards TV- und Videoarbeiten wie SIX FOIS DEUX/SUR ET SOUS LA COMMUNICATION (FRA 1976) spricht, sowie auf Deleuzes *L'image-temps*, in dem Daney mehrfach erwähnt wird – erschienen 1985, also zwei Jahre nach Daneys *La rampe* (1983), in dem auch »Le thérrorisé« wiederaufgenommen wurde[34]. Deleuze übernimmt außerdem Daneys bereits oben diskutierte Periodeneinteilung der Kinogeschichte (klassisch – modern – Fernsehen) aus dem Nachwort zu *La rampe*[35] in seinem Vorwort zu Daneys *Ciné journal* (1986) mit dem Titel »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney«[36]. Daney rezensiert seinerseits 1983 Deleuzes *L'image-mouvement* für *Libération*[37], und auch in seinem *Ciné journal* finden sich Texte, in denen er *L'image-temps* zitiert – wie etwa in jenem zu Federico Fellinis GINGER E FRED (GINGER UND FRED, ITA/FRA/BRD 1986)[38].

Dowds Untersuchung des Einflusses von Daney auf Deleuze lässt erkennen, dass dieser Einfluss sich vor allem auf das Kino von Godard bezieht. In »Le thérrorisé« hatte Daney untersucht, wie Godard für jedes Statement und jedes Bild ein *anderes* Statement/Bild sucht, das auf das vorangegangene antwortet, um jenseits jeder Bedeutung die schiere Wiederholung des Montagevorgangs hervorzuheben[39]. Daran anschließend beschreibt Deleuze in dem *Cahiers*-Interview mit Bezug auf Godards SIX FOIS DEUX, dass die Beziehungen zwischen Bildern in Godards Fernseharbeiten nicht dialektisch oder definitorisch, also nicht durch das Verb »sein«, sondern durch die Konjunktion »ET«/»UND«[40] miteinander verbunden seien: Anstatt gemeinsam neue Bedeutungen zu schaffen, implizieren sie eine unbegrenzte Vielfalt von Verhältnissen. Ausgehend von Godards Film ICI ET AILLEURS (FRA 1976) präzisiert Deleuze in *L'image-temps* die

---

30 Vgl. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983. Auf Deutsch: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians, Ulrike Bokelmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

31 Vgl. ders., *L'image-temps*. Auf Deutsch: *Das Zeit-Bild*.

32 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume II*, S. 749–774.

33 Vgl. Dowd, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«.

34 Vgl. Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«. Vgl. Daney, »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 262–263, janvier 1976. S. 32–40, wiederaufgenommen in: *La rampe*, S. 85–95, auf Deutsch als »Der Therrorisierte«, in: *VWB*, S. 85–93.

35 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207–212.

36 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«.

37 Vgl. Daney, »Nos amies les images« (1983), in: *MCM* 2. S. 490–492.

38 Vgl. ders., »GINGER ET FRED« (1986), in: *CJ* 2. S. 244–250.

39 Vgl. ders., »Der Therrorisierte«, in: *VWB*, S. 87f: »Seine Methode […] besteht darin, zur Kenntnis zu nehmen, was gesagt ist (und was man nicht ändern kann), um sogleich die *andere* Aussage zu suchen, den anderen Ton, das andere Bild, die imstande wären, ein Gegengewicht herzustellen, dieser Aussage, diesem Bild, diesem Ton zu widersprechen (sie zu dialektisieren?).«

40 Vgl. Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«. Majuskeln im Original.

Funktion dieses »UND« schließlich als Grundlage der godardschen Arbeitsmethode, die er als »méthode de l'ENTRE«/»Methode des ZWISCHEN« bzw. als »méthode de l'ET«/»Methode des UND« bezeichnet. Diese Methode zielt mit Deleuze darauf ab, einen »Zwischenraum« bzw. ein »Dazwischen« (»l'entre-deux«) hervortreten zu lassen, das an sich »ununterscheidbar« ist, also selbst nicht zur Erscheinung gelangt, und das durch Trennungen, Sprünge und Zwischenräume zwischen Bildern und Tönen, Bildern und Bildern, Tönen und Tönen entsteht. Die »Methode des ZWISCHEN« wendet jede Idee der Totalität des »Einen«, des Eins-Seins ab, unterzieht das »Ganze« einer ständigen Mutation, unterwirft es der Herrschaft dieses »Dazwischen«[41]. Hat Daney 1982 in seiner Kritik zu Godards Passion (FRA/CH 1982) auf der Wichtigkeit des »Zwischen« (»entre«) in Godards Film bestanden[42], dann kann auch dies als mögliche Inspiration für die »Methode des ZWISCHEN« in *L'image-temps* verstanden werden.

Andererseits ist es gerade das *ganze* Kino, das hier auf dem Spiel steht. Wie Raymond Bellour bemerkt, fällt die Entstehung von Deleuzes Kino-Büchern mit der Vorbereitungszeit der Histoire(s) du cinéma zusammen – die Gemeinsamkeit zwischen Deleuze und Godard besteht für ihn darin, dass sie versuchen, Kino als Ganzes zu denken, in einem Moment, an dem seine Geschichte beginnt, immer komplexer, diffuser und unmöglicher zu werden[43]. Dieses »Ganze« des Kinos lässt sich auch mit Maurice Blanchot beschreiben. Auf ihn bezugnehmend spricht Deleuze in *L'image-temps* davon, dass sich bei Godard das »Ganze« mit einer »Verstreuung des Außen« (»dispersion du Dehors«), einem »Taumel der Verräumlichung« (»vertige de l'espacement«) vermischt[44]. Das Ganze bleibt das Ganze und hat sich dennoch unscheinbar verändert, es wird zum

---

41 Ders., *Das Zeit-Bild*, S. 233f: »Zunächst geht es nämlich nicht mehr um die Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder. Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung, die bewirkt, dass jedes Bild sich aus der Leere losreißt und in sie zurückfällt. […] Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, ›zwischen zwei Bildern‹, die jedes Kino des Einen beschwört; mit der Methode des UND, ›dies und dann das‹, die das Kino des ›Seins = ist‹ beschwört. Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen (6 fois 2). Das Ganze unterliegt einer Mutation, weil es nicht mehr länger das Eine/das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive ›und‹ zu werden, das für die Bilder konstitutive ›Dazwischen‹ [*l'entre-deux*].« Hervorhebungen, Majuskeln und eckige Klammer am Ende des Zitats im Original. Im frz. Original: *L'image-temps*, S. 234f.

42 Vgl. Daney, »Petit bagage pour Passion«, in: *CJ 1*, S. 149: »entre les personnages, entre eux et le fond du tableau, entre l'ombre et la lumière, toujours *entre*«.

43 Vgl. Raymond Bellour, »Penser, raconter. Le cinéma de Gilles Deleuze«, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*. Weimar, Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995. S. 41–61. Auf Deutsch: »Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze«, in: ebd. S. 23–40. Neu verlegt auf Französisch in: Bellour, *L'entre-images 2*, 1999. S. 139–157.

44 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 234f. Im Original: *L'image-temps*, S. 235. Blanchot spricht in *L'entretien infini* von dieser »dispersion du dehors« (Paris: Gallimard, 1969. S. 51) und in *L'espace littéraire* vom »vertige de l'espacement« (Paris: Gallimard, 1988. S. 28). In ihrer Übertragung ins Deutsche, *Der literarische Raum*, übersetzen Marco Gutjahr und Jonas Hock letztere Wendung mit »Taumel des Zwischenraums« (Zürich: Diaphanes, 2012. S. 24).

»Dazwischen«, weil es ein Fast-Nichts, eine Verräumlichung, einen reinen Zwischenraum integriert, der sich sofort wieder zerstreut – aber nicht, ohne das Ganze verändert zu haben. Diese Mutation des Ganzen bei Godard kann mit der Rolle verglichen werden, die Blanchot der Kritik zugedacht hat. Auch die Kritik ist das »Außen« eines Ganzen (des Werkes); die Kritik realisiert dieses Außen und lässt es (also sich) verschwinden, um das Werk »mutieren« und lebendig werden, es aus einer unwandelbaren, geschlossenen Intimität hinaus in die Welt treten zu lassen. Der Zusammenfall des Ganzen mit dem Zwischen kann dann als Zusammenfall von Vollendung und Neuöffnung des Ganzen eines Werkes durch die Kritik verstanden werden, die ihrem Gegenstand, dem Ganzen des Werkes, eine Leerstelle, eine Verräumlichung, ein Dazwischen hinzufügt, um das Ganze des Werkes als verändertes und fortlaufend sich veränderndes – nie ganz mit sich selbst identisches – zu vollenden.

So korrespondiert Blanchots Kritik-Begriff mit dieser Verteidigung einer dynamischen Ganzheit des Kinos, die Deleuze bei Godard ausmacht, und die (nach Bellour) Deleuze und Godard verbindet. Als Widerständigkeit des Kinos in einer Welt des homogenisierten Audiovisuellen und der Bildlogiken des Fernsehens schließt diese Verteidigung des »Ganzen« des Kinos, wie Elisabeth Büttner erinnert, auch Daney mit ein[45]. Mit Deleuze drückt sich bei Daney diese Widerständigkeit des Kinos anhand des Wertes aus, den Daney der *Kritik* zuweist. In seinem Vorwort zu Daneys *Ciné journal* beschreibt der Philosoph, wie das »Fernsehen« in Daneys Texten als homogenes und normatives Sehregime (»règne du plan moyen«) jenseits aller »Abenteuer der Wahrnehmung« erkennbar wird und somit eine rein soziale, Perfektion und Professionalität überwachende Kontrollfunktion ausübt – während dem »Kino« eine dieser sozialen Funktion entgegengesetzte »ästhetische« Funktion zukommt, die eine »Kritik« der Filme einfordert: »Wenn die Kritik einen Sinn hat, dann in dem Maße, in dem ein Film ein Supplément präsentiert, eine Art Zeitverschiebung mit einem noch virtuellen Publikum, so dass beim Warten Zeit gewonnen und Spuren bewahrt werden müssen.«[46] Daney unterscheidet also – Deleuze zufolge – zwischen jenen Filmen, die einer Logik des Fernsehens folgen und keine Kritik nötig haben, da ihr Erfolg allein von der Marktforschung und dem Anvisieren bestimmter Zielgruppen abhängt, nicht aber von der Kritik, die solchen Filmen nichts hinzuzufügen hat; und jenen Filmen, die ein *Supplément* präsentieren, das Kritiker*innen notwendig macht, deren Aufgabe es ist, über dieses Supplément zu »›wachen‹«[47]. Deleuze bezieht sich dabei auf eine Kritik Daneys von 1984 zu LES MORFALOUS (Regie: Henri Verneuil, FRA/TUN 1980), in der Daney kommerzielle Filme wie diesen dafür kritisiert, dass sie keine »Kritik« nötig haben: »mal angenommen, die Kritik mag solche Filme, würde sie dann *zusätzliche* Gründe finden, sie zu lieben, also Gründe, sie zu kriti-

---

45 Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 104f, 120–122.

46 Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 15f. »Si la critique a un sens, c'est dans la mesure où un film présente un supplément, une sorte de décalage avec un public encore virtuel, si bien qu'il faut gagner du temps, et conserver des traces en attendant.«

47 Vgl. ebd. S. 17: »[…] [L]e critique, selon vous, est celui qui ›veille‹ au supplément, et dégage ainsi la fonction esthétique du cinéma.« – »[…] [D]er Kritiker ist, für Sie, derjenige, der über das Supplément ›wacht‹, und damit die ästhetische Funktion des Kinos herausarbeitet.«

sieren, die nicht auf der Hand liegen, die verschieden sind von jenen, die schon Teil des Vertrages zwischen Film und Publikum sind? Ich glaube nicht.«[48]

Mit Bezug auf dieses Supplément kommt der Kritik bei Daney eine ebenso »konservierende« wie schöpferische Funktion zu. Daney habe – so Deleuze, der sich hier im Wortlaut auf Daneys Text »André Bazin« (1983) bezieht – aus Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française, und dem Filmkritiker und -theoretiker André Bazin, dem Mitbegründer der *Cahiers du cinéma*, ein »couple majeur« gemacht, und dem »Konservieren« des Kinos und durch das Kino (Daney wie Deleuze gebrauchen mit Bezug auf Langlois und Bazin das Verb »conserver«) eine große Bedeutung eingeräumt[49]: Langlois wollte das ganze Kino als Filmsammlung in Form einer Kinemathek »konservieren«; für Bazin, der in »Ontologie de l'image photographique« von 1945 seine Idee des photographischen Bildes als Abdruck der Wirklichkeit und ihrer Dauer entwickelt hatte, hat wiederum das Kino das Wirkliche und seine Veränderungen »einzubalsamieren« und vor dem Vergehen der Zeit zu bewahren[50]. Bei Daney nun soll »konserviert« werden, was nur durch einen Zusatz, ein weiteres Supplément, eine weitere *Schöpfung*, also nur durch *Kritik* konserviert werden kann. Deleuze betont, das Supplément könne immer nur *geschaffen* werden (»Il appartient au supplément de ne pouvoir être que créé«[51]), womit die Kritik, die für dieses Supplément zuständig ist, selbst als ein solches Supplément, eine solche Schöpfung verstanden werden muss. Diese schöpferische Kritik, so Deleuze, hat die Schöpfungen des Kinos zu beschreiben und zu bewahren: einen weinenden Mann bei Dreyer, das Spiel der Kamera mit dem Wind bei Sjöström[52]. Wenn Kritik »konserviert«, geht sie über eine materielle Ebene hinaus, wie auch über jene Filme, die kein Supplément benötigen und zum Gegenstand der Soziologie, der Werbung, der Marktforschung oder des Museums werden können. Die Kritik konserviert, indem sie das Werk für ein virtuelles, erst noch kommendes Publikum »bewahrt«. Sie bewahrt, was über den Rahmen dessen hinausgeht, was im Gefilmten und Geschriebenen fixiert werden kann. Sie bewahrt, was noch weiter – von ihr – geschaffen werden muss, und immer noch weiter zu schaffen bleibt. Sie bewahrt ein Supplément.

Deleuzes Beschreibung von Daneys »Kritik als Wacht über ein Supplément« korrespondiert mit Godards »Methode des ZWISCHEN«, die die Werkseinheit und Selbstidentität des Films durch die Betonung von Zwischenräumlichkeiten auflöst, und mit Blanchots »Kritik«, welche das Werk seiner abgeschlossenen Intimität entreißt. Auch letztere wacht über das Supplément des Werkes: Bezogen auf Filme markiert sie einen

48 Daney, »Les Morfalous« (1984), in: *CJ 2*. S. 95–99; 96: »à supposer que la critique aime leurs films, trouverait-elle des raisons *supplémentaires* de les aimer, des raisons ›de critiquer‹, c'est-à-dire pas évidentes, différentes de celles qui font déjà partie du contrat de confiance entre le film et son public? Je ne le crois pas.« Hervorhebung im Original.

49 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17 sowie Serge Daney, »André Bazin« (1983), in: *CJ 2*. S. 41–46; 41 für das Verb »conserver«.

50 Vgl. André Bazin, »Ontologie de l'image photographique« (1945), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1975. S. 9–17. Auf Deutsch: »Ontologie des photographischen Bildes«, in: Bazin, *Was ist Film?* Hg. u. übers. v. Robert Fischer, Anna Düpee. Berlin: Alexander Verlag, 2004. S. 33–42.

51 Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17.

52 Vgl. ebd.

Zusatz, eine Ergänzung, etwas, was schon Teil des Film-Werkes ist, aber nur durch Kritik aufgedeckt werden kann, damit der Film sich vollenden *und* in seiner Offenheit, seiner Nichtabschließbarkeit erscheinen kann – für ein immer noch zukünftiges, immer noch virtuelles Publikum, das in dem Film etwas wird sehen können, was bislang noch nicht gesehen wurde. Das Supplément, das Deleuze bei Daney erkennt, muss mit Rückgriff auf Jacques Derrida verstanden werden, da Deleuze mutmaßt, Daney habe das Konzept wohl »auf seine Art« von Derrida übernommen – ohne dass Deleuze weiter darauf eingeht[53]. In *De la grammatologie* und *L'écriture et la différence* (beide 1967) sowie im Aufsatz »La pharmacie de Platon« (1968) beschreibt Derrida das Supplément als Ergänzung am Ursprungspunkt des Schriftzeichens, wodurch die Bedeutung jeden Begriffs durch ihre Übertretung entsteht und durch eine unendliche differentielle Verweisstruktur einer Kette von Suppléments aufgeschoben wird. Das Supplément markiert eine »Leerstelle«/»marque d'un vide«[54]; und es ergänzt einen »Mangel auf seiten des Signifikats«/»un manque du côté du signifié«[55], also den Ausstand und die unendliche Ergänzbarkeit von Sinn. Die Bewegung der Schrift wird zur »unendlichen Verknüpfung« von Suppléments (»un enchaînement infini, multipliant inéluctablement les médiations supplémentaires«[56]), die Präsenz und Sinn der bezeichneten Sache immer weiter aufschiebt.

Nun hat Pierre Eugène im Zuge seiner ausführlichen Kontextualisierung von Daneys Schaffen mit zeitspezifischen intellektuellen Einflüssen auch die Bedeutung Derridas hervorgehoben und Lektürespuren seiner Schriften in Daneys Notizbüchern und Artikeln seit 1968 nachgezeichnet. Offensichtlich hat Daney den Derrida-Aufsatz »La différance« studiert, der im Rahmen einer Sammelpublikation der Zeitschrift *Tel Quel* (1968) erschien[57]. Eugène stellt heraus, dass Derridas Auffassung der Schrift, verstanden als von Spuren und Leerstellen durchsetzte differenzielle Bewegung und konstantes Spiel mit der (aufgeschobenen) Bedeutung, ein Referenzmodell für Daneys Dekonstruktion der naturalistischen Repräsentationen des klassisch-realistischen Kinos in den 1970er Jahren, also für die Auflösung der vermeintlichen Einheit von Bild/Darstellung

---

53 Vgl. ebd. S. 16: »Sans doute cette notion de ›supplément‹ n'est pas simple – peut-être vous vient-elle de Derrida, et vous la réinterprétez à votre manière […].« Deleuze bezieht sich hier auf Daneys oben zitierte Erwähnung des »Suppléments« in seiner Filmkritik zu Les Morfalous.

54 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 250: »Insofern es Substitut ist, fügt es sich nicht einfach der Positivität einer Präsenz an, bildet kein Relief, denn sein Ort in der Struktur ist durch eine Leerstelle gekennzeichnet.« Im Original: *De la grammatologie*, S. 208.

55 Vgl. ders., »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, S. 437: »Die Bewegung des Bezeichnens fügt etwas hinzu, so daß immer ein Mehr vorhanden ist; diese Zutat aber bleibt flottierend, weil sie die Funktion der Stellvertretung, der Supplementierung eines Mangels auf seiten des Signifikats erfüllt.« Im Original: »La structure, le signe et le jeu«, in: Derrida, *L'écriture et la différence*, S. 423.

56 Ders., *De la grammatologie*, S. 226. Auf Deutsch: *Grammatologie*, S. 272: »Durch diese Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz, der ursprünglichen Wahrnehmung.«

57 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145–147. Vgl. Jacques Derrida, »La différance«, in: ders. et al., *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968. S. 41–66.

und Wirklichem/Referenten wurde (vgl. hierzu II.2)[58]. In Texten wie »Sur Salador« (1970), »Vieillesse du même (Howard Hawks et Rio Lobo)« (1971) oder »L'écran du fantasme« (1972) vollzieht Daney mit Derrida eine Kritik an der Vorstellung der natürlichen, bruchlosen, transparenten Repräsentation des Wirklichen im Filmbild[59]. Der Theorieeinfluss Derridas auf die maoistischen *Cahiers* der späten 1960er, frühen 1970er Jahre wird auch von Daniel Fairfax herausgearbeitet, wobei er die Spuren von Derridas Schrifttheorie in Daney »Sur Salador« und »Vieillesse du même« erwähnt[60], die Theorie des Suppléments jedoch fast ausschließlich im Rahmen von Jean Narbonis *Cahiers*-Text zu Othon (BRD/ITA 1970) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bespricht[61]. Eugène hingegen vergleicht die Vervielfachungen des Suppléments, wie Derrida sie in »La pharmacie de Platon« beschreibt, mit Daneys Beschreibungen des klassischen Kinos und dessen Wiederholungen und Verdoppelungen; die Schrift als endlose Wiederholung des Suppléments bringt Eugène mit dem paradoxen Wunsch Daneys in Zusammenhang, aus der alten Cinephilie, der Politik der Autoren und der Liebe zum klassischen Hollywoodkino auszutreten, während diese sich auch wiederholen und erneuern[62]. Deleuzes Interpretation der daneyschen Kritik als Wacht über ein Supplément bezieht Eugène dabei nicht auf Derrida, sondern auf Daneys Bedürfnis, den eigenen prekären Status als Vermittler des Kinos (als »zu spät Kommender«, der sich nur auf schon Produziertes beziehen kann) in Form der Textsammlung *La rampe*, die Daneys kritische Auseinandersetzungen mit dem Kino bis 1982 resümiert, manifest werden zu lassen: ein bio-bibliographisches Supplément, das die ephemere Zeit und Arbeit der Kritik in Buchform konservieren will, ohne sie wirklich »realisieren« zu können[63].

Da ich mich in dieser Arbeit nicht auf die *Person* von Daney und mehr auf die *Funktion* seiner Kritik konzentriere, will ich Deleuzes Verweis auf Derrida folgen und die daneysche Kritik über einzelne Perioden und zeitspezifische Kontexte hinweg als *Wacht über ein Supplément im Sinne Derridas* nachvollziehen. Bezieht Deleuze den »Sinn« der Kritik Daneys auf das »Maß«, in dem der Film ein Supplément präsentiert, dann findet die daneysche Kritik ihren Sinn darin, dieses »Maß« zu bestimmen, in dem ein Film ein Supplément hat oder eben nicht, dann kann sie dementsprechend als jene Instanz gelten, welche über dieses Supplément entscheidet und es gegebenenfalls selbst anfügt und ergänzt – dann kann Daneys Kritik als Vollendung des Films um dieses Supplément auf-

---

58 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 183–186.

59 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*. Vgl. Serge Daney, »Vieillesse du même (Howard Hawks et Rio Lobo)« (1971), in: *La rampe*. S. 29–36, zu (u.a.) Rio Lobo von Howard Hawks (USA, 1970). Vgl. Serge Daney, Pascal Bonitzer, »L'écran du fantasme«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 236–237, mars-avril 1972. S. 30–41. Auf Deutsch: »Die Leinwand des Phantasmas (Bazin und die Tiere)«, in: *VWB*. S. 68–77.

60 Vgl. in Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume II*, insbesondere das Derridas »écriture« gewidmete Kapitel (S. 463–491). Für die Verweise auf Daney vgl. ebd. S. 484 und 512.

61 Vgl. ebd. S. 133–136. Vgl. Jean Narboni, »La vicariance du pouvoir«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 224, octobre 1970. S. 43–47.

62 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 207–209. Vgl. Jacques Derrida, »La pharmacie de Platon« (1968), in: Platon, *Phèdre*. Paris: Flammarion, 1992. S. 255–403. Auf Deutsch: »Platons Pharmazie«, in: Derrida, *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag, 1995. S. 69–190. Im Original: Derrida, *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

63 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 630–632.

gefasst werden, und dann kann, mit Derrida, dieses Supplément als dasjenige weitergedacht werden, was die Ergänzbar- und Erweiterbarkeit des Films *wiederholt,* also die Ergänzung selbst als Wiederholung markiert und somit die Vollendbarkeit des Films durch die Kritik weiter offen hält. Derridas Supplément ergänzt das Zeichen am Ursprung um einen Mangel an Sinn. Für Deleuzes Kommentar zu Daney bedeutet dies, dass das von der Kritik bewahrte Supplément das Werk »konserviert«, indem es sich dem Werk *ursprünglich* hinzufügt, es vollendet und neuöffnet, es »ursprünglich konserviert«, und diese Konserve an eine ursprüngliche Offenheit kettet, so dass nur »Spuren« und Möglichkeiten eines nie mit sich selbst identischen Werkes konserviert werden können. Weiter kann, immer noch Derrida folgend, das Supplément bei Daney so verstanden werden, dass es eine konkrete Bedeutung ergänzt – *und* sich dabei doch als weiterhin offener Zusatz und Leerstelle bewahrt. Auf diese Weise »bewahren« die Suppléments der Filme, von denen Deleuze spricht und die von der Kritik zu bewahren sind – der weinende Mann bei Dreyer, der Wind bei Sjoström – niemals nur diese Dinge, sondern immer auch ein reines Supplément, dass keine andere positive Bestimmung hat als jene, »dass es immer erst noch zu schaffen ist«. Das Supplément, das die Kritik dem Werk hinzufügt und das Werk vollendet, ergänzt immer auch die zukünftige Ergänzbarkeit des Werkes durch zukünftige Zuschauer*innen und Kritiker*innen. Daher konserviert die Kritik nichts Materielles und nichts, was sich mit den Maßstäben und Kategorien der Zuschauer*innen- oder Marktforschung messen oder antizipieren lässt, weil sie nichts als die Veränderbarkeit, die Offenheit, die Ergänzbarkeit des Werkes bewahrt: Sie vollendet das Werk, indem sie seine Vollendbarkeit bewahrt *und* es *vor* der Vollendung bewahrt, für kein bestehendes und – auch nicht in der Zukunft – gegenwärtiges, sondern immer nur für ein *zukünftiges* und *virtuelles* Publikum.

Derridas Supplément kann auch in der »Methode des ZWISCHEN« am Werk gesehen werden, die Deleuze bei Godard nachzeichnet: In der »Methode« kann der »Zwischenraum«, die differenzielle »Verräumlichung« bzw. das »Dazwischen«, welches das »Ganze« ununterbrochen verändert, als Supplément *par excellence* verstanden werden – kann doch seine Bedeutung immer nur ergänzt werden, weil es selbst »nichts« (sondern immer nur »zwischen«) »ist«. Auch ist das derridasche Supplément mit Blanchots Kritik verwandt. Diese ergänzt das Werk um eine unerschöpfliche »Reserve der Leere«, während auch Derrida das Supplément als wiederholte Markierung einer »Leerstelle« begreift. Doch Derridas Supplément-Theorie bietet auch einen wichtigen Zusatz zu Blanchots Kritik-Begriff und Deleuzes bei Daney festgestellter »Kritik als Wacht über ein Supplément«. Nicht nur kommt Daneys Kritik jene *philologische* Funktion zu, die darin besteht, ein Filmkunstwerk zu vollenden, sondern sie hat auch die *systematische* Funktion, einen Mangel an Sinn zu erneuern und zu wiederholen. Vollendet Daneys Kritik als Kritik nach Blanchot/Deleuze das Kino zur Kunst ausgehend vom einzelnen Kunstwerk, dann ist mit dem derridaschen Supplément dieser Vollendungsprozess als unabschließbarer angezeigt, als einer, der über das Einzelwerk hinaus auf eine Sinnbewegung des *Kinos überhaupt* öffnet. Im Supplément öffnet sich der philologische Filmbezug der Kritik systematisch aufs Kino.

Als Wacht über das *Supplément der Filme* im Sinne Deleuzes wacht Daneys Kritik also auch, über die Filme hinaus, über die Erweiterbarkeit des Kinos selbst – und damit über ein *Supplément des Kinos.* Wenn Kritik über das Supplément jedes einzelnen Films wacht,

wacht sie auch darüber, was niemals auf nur einen Film reduzierbar ist, was sich ständig mit allen Filmen verbinden kann und sie untereinander – zum »Kino« – verbindet. Nur unter den Bedingungen dieses Suppléments, also unter den Bedingungen der Kritik kann »Kino« bei Daney nachträglich definiert werden, womit es strenggenommen kein »Kino« (außerhalb des Suppléments) und stets nur ein »Supplément des Kinos« gibt, das an jedem Film und über ihn hinaus weiter zu ergänzen und zu vollenden ist, nach weiterer Bestimmung, Präzisierung, Klärung verlangt. Jenseits jeder positiven Bestimmung definiert die Kritik das Supplément des Kinos und das Kino als Supplément, als noch zu ergänzendes, weiter zu vollendendes.

Die Nähe von Daneys Kinobegriffs zum Supplément hat Daney 1977 in einem Gespräch mit Bill Krohn angedeutet, wo er mit Anlehnung an Derrida betont, das Kino, das die *Cahiers du cinéma* interessiert, sei von der Schrift »verfolgt« und von ihren Lücken, Leerstellen, Zwischenräumen, Verräumlichungen – von all dem an der Schrift also, was ein Supplément, eine Ergänzung erfordert, was immer noch zu ergänzen bleibt und nie endgültig gefüllt werden kann: »Das Kino, das uns interessiert, wird von der Schrift verfolgt. Die Schrift impliziert eine Verräumlichung, eine Leerstelle zwischen zwei Wörtern, zwei Buchstaben, eine Leerstelle, die die Bahnung des Sinns erlaubt.«[64] Diesen »interessanten« Teil des Kinos hat Daney auch im Blick, wenn er in einem späteren Interview mit Olivier Mongin mit Bezug auf Godards Histoire(s) du cinéma sagt, dass jede*r seine eigene Geschichte über sein*ihr »Liebesobjekt« Kino machen müsse, wobei dieses immer nur »ein Teil« des ganzen Kinos sei. Als Grundlage seiner Cinephilie nennt Daney die Aufmerksamkeit für Formen, den Raum zwischen den Körpern, das Spiel mit Zwischenräumen[65]. Dies kann als cinephiles Dogma verstanden werden, als Aufbäumen im Angesicht eines gefühlten Verschwindens des Kinos. Dem wäre zu entgegnen, dass das Dogma eben jenen »einen« Teil des Kinos für »geschichtlich« erklärt, der Kritik braucht, der die Kritiker*innen Kritiker*innen sein und schreiben lässt, weil er sie weniger mit der Geschichte der Körper auf der Leinwand konfrontiert, als dass er ihnen die Essenz des Kinos in einem steten »Dazwischen« darbietet. Das Kino, das Daney interessiert, besteht aus Elementen zwischen gefilmten Objekten, die einen von der Kritik noch zu

---

64 Serge Daney, Bill Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*, 1968–1977. Entretien avec Serge Daney par Bill Krohn« (1977), in: *MCM* 1. S. 17–31; 20. »Le cinéma qui nous intéresse est hanté par l'écriture. L'écriture implique l'espacement, un vide entre deux mots, deux lettres, un vide qui permet le frayage du sens.«

65 Vgl. Serge Daney, Olivier Mongin, »Was bleibt uns noch zu sehen? Ein Gespräch mit Serge Daney«, in: *VWB*. S. 166–175; 167: »Das Kino, das uns erschüttert hat, ist nur ein Teil des Kinos, ein Teil, der einige Hypothesen bearbeitet hat, die für das Verständnis des Jahrhunderts und seiner Geschichte grundlegend sind, Dinge, die mit der Montage zusammenhängen, mit dem Licht, mit der Dauer oder mit der Bewegung…« Im Original: »Que nous reste-t-il à voir? Entretien avec Serge Daney par Olivier Mongin« (1989), in: *MCM* 3. S. 7–15; 8. Dass dieser »eine Teil« des Kinos an Zwischenräumlichkeiten gekoppelt ist, lässt sich an verschiedenen Stellen beim späten Daney nachweisen, etwa in seiner Kritik zu Verneuils schon erwähntem Les Morfalous (in: *CJ* 2, S. 97f): »Si bien qu'on pourrait dire qu'il y a deux histoires du cinéma. […] Celle des corps performants (sport, pornographie, clowns, stars, danse) et celle de ce qui existe *entre* les corps, c'est-à-dire du langage.« – »Es lässt sich sagen, dass es zwei Geschichten des Kinos gibt. […] Jene der leistungsfähigen Körper (Sport, Pornographie, Clowns, Stars, Tanz), und jene von dem, was zwischen den Körpern existiert: der Sprache.«

ergänzenden Rest bilden, der weiter präzisiert werden muss und nie genug präzisiert werden kann. Dieses Kino zeichnet sich aus durch ein Supplément, mit dem man an kein Ende kommt, und ist »einzigartig« darin, von jeder konkreten Definition oder Geschichte unterschieden zu sein. Das »Dogma« dieser Kritik kann nur darin bestehen, jedes Dogma und jede positive Definition des Kinos zu suspendieren und ergänzbar zu halten, Geschichte des Kinos als stets neu zu öffnende zu fassen.

Dieses von der Kritik bewachte Supplément, um welches das Kino ergänzt und vollendet wird, um dessen weitere Ergänzbarkeit zu garantieren, ist dabei als Widerstand gegen ein vermeintliches historisches Ende des Kinos zu verstehen, das in den 1980er Jahren auch den Diskurs Daneys bestimmt. Das Fernsehen beschreibt Daney als Bedrohung des Kinos. Was der 1992 Verstorbene von der Digitalisierung gedacht hätte, in der das Kino als Ort und Kunstform einem noch extremeren Wandel ausgesetzt und der Ort des Kinos nur noch ein Ort der Bewegtbilder unter vielen ist, sei dahingestellt. Allerdings hat Daney vielfach betont, dass sich für ihn die Liebe zum Kino niemals mit der Liebe zum Kinosaal vermischt und sich immer auf den Film selbst bezogen habe[66]. Für ihn ist der Status von Kino in einer sich verändernden Medienlandschaft nicht an einen Ort gebunden. Gerade wenn man seine Kritiken unter der Perspektive von Blanchots Kritik- und Derridas Supplément-Begriff betrachtet, wird Kino als immer weiter zu ergänzender Bedeutungszusammenhang denkbar. Durch diese Perspektive lässt sich auf die Frage antworten, was im Post-Kino-Zeitalter unter Kino noch verstanden werden kann. Die Auffassung von Kritik als Wacht über ein Supplément, als Akt des Vollendens/Neuöffnens des Kinos erlaubt es, das Kino gegen sein historisches Ende abzusichern, indem es in seiner Vollendung seinem Ende entzogen und um ein Supplément erweitert wird. Kritik kann somit als Praxis verstanden werden, eine Filmgeschichte zu entwerfen, die nicht als zeitliche Abfolge mit Bezug auf ein »Ende«, sondern als permanente Ergänzung und Neuöffnung des Kinos zu denken bleibt.

I.1.4 Die drei Zeiten des Suppléments bei Daney

Ich komme nun zu einem Überblick über die einzelnen Aspekte im Werk Daneys, die ich im 2. Teil dieser Arbeit entlang seiner Texte genauer untersuchen werde. Dort werde ich über verschiedene Schaffensperioden und filmgeschichtliche Perioden hinweg nachweisen, unter welchen Formen das von der Kritik bewahrte Supplément des Kinos Daneys Werk durchläuft. Diese supplementären Strukturen wären: Die *Mise en Scène* als Artikulation von Leerstellen; die *differenzielle Schrift*, mit der Daney die naturalistische Repräsentation von Realität kritisiert, wobei er das Kino nicht auf einen Apparatus oder ein Dispo-

66 Vgl. etwa Serge Daney, Philippe Roux, »Laissons passer les barbares. Trois entretiens avec Serge Daney par Philippe Roux« (1989–1992), in: *MCM* 4. S. 167–189; 176f: »Il y a des gens pour qui le cinéma, c'était fondamentalement la salle de cinéma. […]. Et pour d'autres personnes dont je fais partie, le cinéma, sa spécificité, ça a plutôt été une autre mystique: celle du film lui-même. Je peux voir un film à la télé que j'ai vu avant au cinéma, s'il était fort il reste fort.« – »Es gibt Leute, für die das Kino ganz wesentlich der Kinosaal war. […] Und für andere, zu denen auch ich gehöre, zeichnet sich die Besonderheit des Kinos durch die Mystik des Films selbst aus. Ich kann einen Film, den ich einst im Kino gesehen habe, im Fernsehen wiedersehen; war er früher stark, ist er es immer noch.«

sitiv reduziert, sondern als weiter auszulegenden Bedeutungszusammenhang bewahrt; und schließlich *das Kino als Ganzes*, das im Gegensatz zum »perfekten«, »vollkommenen« Bildregime des Fernsehens eine Ergänzung durch die Kritik benötigt. Dabei kann das *Fernsehen* zum Supplément des Kinos werden, wie auch Daneys Begriff des *Bildes* und der *»arrêt sur image«*, der nicht nur als technisch angehaltenes Bild, sondern auch als entzogenes, von der Kritik zu ergänzendes »Urbild« des Kinos verstanden werden kann. Im Folgenden werde ich diese Aspekte vor dem Hintergrund entsprechender Forschungsdebatten skizzieren, um die Relevanz hervorzuheben, sie mit der Logik des Supplément zu interpretieren.

Mise en Scène: Artikulation von Leerstellen vs. künstlerischer Ausdruck

In einem ersten Kapitel (II.1) untersuche ich, wie in Daneys Texten der 1960er Jahre das klassische Kino und die moderne Mise en Scène zu Modalitäten eines fortlaufend zu erweiternden, Klassik und Moderne verklammernden Bedeutungszusammenhanges des Kinos werden. Die Mise en Scène ist für Daney (vor allem in den 1960er Jahren) von großer Wichtigkeit, bezeichnet sie doch im Rahmen der »Politik der Autoren« die von der Kritik identifizierbare stilistische und formale »Signatur« bestimmter Autor*innen, durch welche bestimmte Filme als innovative Kunstwerke und bestimmte Regisseur*innen als Künstler*innen anerkannt werden können. Was die Vollendung des Kinos zur Kunst zum *fortlaufenden* Prozess macht, ist, dass Daneys Kritik in der Mise en Scène ein Supplément verankert, das den durch die Mise en Scène hergestellten Sinnzusammenhang weiter ergänzbar hält.

Guido Kirsten definiert Mise en Scène vor dem theoriegeschichtlichen Hintergrund der bisherigen Diskussion des Begriffs als »Organisation jener Parameter, die die profilmische Situation visuell strukturieren: Dekor, Lichtsetzung, Kostümierungen und Choreografie der Darsteller.«[67] Dabei verweist er auf die sowohl narrative als auch visuelle Funktion der Mise en Scène. Adrian Martin definiert in seiner Studie *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014) Mise en Scène als Priorisierung der formalen und stilistischen Aspekte eines Films über seinen Inhalt; als Organisation des Raumes, der Dauer der Einstellungen und der Bewegung der Schauspieler*innen mit Bezug auf die Kamera; sowie als Arrangement von Körpern, Gegenständen, Dekor und Licht[68].

Gerade im Umfeld der frühen *Cahiers du cinéma* – und überhaupt in einer französischen filmkulturellen Tradition – wurde und wird Mise en Scène als persönlicher künstlerischer Stil und Ausdruck der Weltsicht der Filmemacher*innen verstanden, als eine bestimmte und individuelle Weise, zu zeigen und zu sehen; so vor allem in Alexandre Astrucs Text »Qu'est-ce que la mise en scène?« (1948)[69]. Michel Mourlet (1959) sieht gelungene Mise en Scène als schiere Evidenz, als absolute, rückstandslose Inkarnation der Präsenz der Schauspieler*innen auf der Leinwand[70]. Mit Rancière kann Mise en Scène

67 Kirsten, »Mise en Scène«, S. 1.

68 Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 1–20, 44f.

69 Vgl. Astruc, »Qu'est-ce que la mise en scène?«.

70 Vgl. Mourlet, »Sur un art ignoré«, in: ders., *Sur un art ignoré*,

als »Codewort« der französischen Cinephilie verstanden werden, für den »feinen Unterschied«, mit dem Filmemacher*innen Geschichten und Emotionen in Bilder übertragen[71]. Die Mise en Scène ist also gerade in der französischen Tradition (und bei Daney) ein Stil und ein formales, persönliches künstlerisches Gestaltungsmittel, das die Kritik in den Filmen rekonstruiert. Ich möchte hingegen zeigen, dass beim jungen Daney, dessen Vorstellungen von Mise en Scène von Astruc und Mourlet geprägt waren, Mise en Scène nicht nur der Ausübung von künstlerischer Kontrolle entspricht. Er denkt sie auch als nie ganz kontrollierbare Artikulation von Leere, Lücken und Leerstellen zwischen den einzelnen Elementen des Films, vergleichbar mit Brüchen in einer Bewegung der Schrift, die ein unstabiles Zeichengefüge hervorbringt, in dem ein festgelegter Sinn entweicht und künstlerische Kontrolle schwindet.

Damit ist eine Vorstellung von Mise en Scène gegeben, die so auch außerhalb der französischen Tradition bislang kaum wahrgenommen wurde. Dies mag deutlich werden, wenn man betrachtet, wie der Begriff der Mise en Scène schon zeitgleich zu den entsprechenden Texten Daneys und bis heute in Kritik und Forschung erweitert wurde. Für Frankreich wären hierfür Godard und André S. Labarthe zu nennen. Schon 1956 hatte Godard vorgeschlagen, den Begriff auf die Montage auszudehnen[72]; angesichts von Godards heterogenen Filmcollagen hatte Labarthe 1967 die klassische Mise en Scène für tot erklärt und nach neuen Terminologien verlangt[73]. Auch in der angloamerikanischen Literatur ist seit langem eine Ausweitung des Begriffs festzustellen. David Bordwell und Kristin Thompson definieren sie 1979 als »the director's control over what appears in the film frame«[74]: Mise en Scène meint hier die (theaterähnliche) Aktivität von Regisseur*innen während der Dreharbeiten, ihre Kontrolle des Raums der Einstellung. Thomas Elsaesser hat 1981 die Beziehung diverser Bilder untereinander sowie Spezialeffekte in die Mise en Scène miteinbezogen[75]. Im Kontext der Öffnung des Kinos auf digitale Medien fordert auch Martin eine Ablösung des Begriffs von den Dreharbeiten und seine Ausweitung auf digitale Prä- und Postproduktionsebenen[76], im Sinne des Post-Kino-Konzepts von Steven Shaviro, der unter digitalen Bedingungen eine Verlagerung des Schwerpunkts der künstlerisch-formalen Gestaltung von Filmen weg von den Dreharbeiten hin zur digitalen Postproduktion beobachtet[77]. Martin schlägt außerdem vor, mit Hinblick auf neue Drehmethoden Mise en Scène in der digitalen Ära als »Dispositiv« aufzufassen, als Anordnung von technischen Elementen, welche die narrative und ästhetische Struktur eines Films (vor-)programmiert – wie in Abbas Kiarostamis TEN (IRN 2002), in dem zwei statische Digitalkameras unter der Frontscheibe eines Autos befestigt und auf die

71 Vgl. Jacques Rancière, »The Gaps of Cinema«, in: *Necsus – European Journal of Media Studies*, vol. 1, no. 1, Spring 2012. S. 4–13, zitiert nach Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 2.

72 Vgl. Jean-Luc Godard, »Montage mon beau souci«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 65, décembre 1956. S. 30–31.

73 Vgl. André S. Labarthe, »Mort d'un mot«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 195, novembre 1967. S. 66. Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 76.

74 David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008. S. 112.

75 Vgl. Thomas Elsaesser, »Vincente Minnelli«, in: Rick Altman (Hg.), *Genre: The Musical*. London: Routledge/Kegan Paul, 1981. S. 8–27.

76 Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 197f.

77 Vgl. Shaviro, *Post Cinematic Affect*. Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 103f.

Passagier*innen gerichtet sind[78]. Auch in den filmtheoretischen »Erweiterungen« der Mise en Scène wird ihre Anbindung an Organisation und Kontrolle also nie aufgegeben. Die Einflussnahme von Regisseur*innen bei Dreharbeiten erhält lediglich neue Instrumente, dehnt sich aus auf andere Bereiche der Filmproduktion und neue technische Dispositive.

Ich möchte hingegen mit Daney Mise en Scène nicht nur als Organisationsprinzip, sondern als etwas der Kontrolle Entweichendes begreifen – als »Zwischen«, als Rest, als Supplément des Kinos, das von der Kritik bewahrt werden muss und nie ganz ergänzt werden kann. Daneys Kritik wacht darüber, dass die Mise en Scène immer auch ein Supplément behält, einen Mangel an Bedeutung, der die Vollendung des Kinos zur »Kunst der Mise en Scène« zu einem fortlaufenden Prozess macht.

Theorie der Schrift: Kritik als Exegese des Kinos vs. Apparatus-Debatte und Dispositiv-Theorie

Schon Daneys Ideen zur Mise en Scène als Artikulation von Leerstellen sind, wie ich in II.1 zeigen werde, von Derridas Theorie der differenziellen Schrift beeinflusst. Im Kapitel II.2, in dem ich mich Daneys Texten der (frühen) 1970er Jahre zuwende, soll das durch die Kritik bewahrte Supplément des Kinos in Daneys impliziter oder expliziter Auseinandersetzung mit den Theoriegebilden Jacques Derridas und der Metapher der Schrift untersucht werden: in Essays zu André Bazin und Howard Hawks, in Kritiken zu Pier Paolo Pasolini und mit Bezugnahme auf Godards Le mépris (FRA/ITA 1963). Daney rekonstruiert das klassisch-realistische und das moderne Kino als Schreibbewegung, als differenzielle Schrift nach Derrida, die eine Verkettung von Suppléments ist. So benutzt er, wie ich darstellen möchte, die differenzielle Schrift – und Derridas Theorie selbst – als Supplément des Kinos; als Kritiker (also weniger als Theoretiker), der das Kino um einen Bedeutungsausstand ergänzt, um es lebendig und weiter auslegbar zu halten.

An Kontur und Besonderheit gewinnt Daneys Vorgehen vor dem Hintergrund der filmtheoretischen Apparatus-Debatte, die zu Beginn der 1970er Jahre in Frankreich ihren Anfang nahm, Ende der 1970er und in den 1980er Jahren im angloamerikanischen und später auch deutschen Raum fortgesetzt wurde.

Der damalige Chefredakteur von *Tel Quel*, Marcelin Pleynet, hatte 1969 in einem Interview mit der Zeitschrift *Cinéthique* die technische Konstruktion der Kamera (»appareil cinématographique«) daraufhin hinterfragt, ob sie nicht eine bürgerliche Ideologie (re-)produziert und in das Kino einträgt[79]. In der Folge diskutierten Jean-Louis Baudry, Jean-Patrick Lebel, Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart und andere (unter anderem in den *Cahiers du cinéma*) diesen Gedanken im Spannungsfeld von Linguistik, (lacanscher) Psychoanalyse und der Ideologiekritik Louis Althussers weiter. In seinem Aufsatz »Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik« (2007), in dem er die frühe Apparatus-Debatte in Frankreich resümiert, unterscheidet Guido Kirsten zwischen drei Phasen. Zunächst wird von Jean-Louis Comolli und Jean

78 Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 180, 185.

79 Vgl. Marcelin Pleynet, Jean Thibaudeau, »Économique, idéologique, formel«, in: *Cinéthique*, no. 3, 1969. S. 7–14.

Narboni in den *Cahiers* die »Pseudo-Objektivität der Kamerabilder« kritisiert; dabei ist Pleynets Denaturalisierung der Kamera ebenso eine Referenz wie Christian Metz' Kritik am spontanen Realitätseindruck der Filmbilder (»impression de réalité«), dem Metz in seinen filmsemiologischen Arbeiten den Versuch entgegenstellt, »Kino« als sprachlich verfasstes System von Codes zu beschreiben[80]. In einer zweiten Phase wird die »Pseudo-Subjektivität« der Zuschauer*innen in den Vordergrund gestellt[81]. In seinem Aufsatz »Idéologie et appareils idéologiques d'état« (1970) hatte Althusser seine Kritik an »ideologischen Staatsapparaten« formuliert (z.B. Schulsystem, Medien, Familie, Religion), die – zusätzlich zur repressiven Staatsgewalt – die Individuen zu ideologisch strukturierten Subjekten machen[82]. Das Kino wird von Baudry in »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« (1970) daher als »appareil de base« beschrieben, als Set von bestimmten Elementen: Kamera, verborgener Projektor, Position der bewegungslosen Zuschauer*innen im dunklen Raum. Diese Elemente erzeugen einen »Kino-Effekt«, durch den die Zuschauer*innen Opfer eines illusorischen Realitätseindrucks werden, da der technische Illusionsapparat des Kinos im Verborgenen arbeitet[83]. Zu nennen wäre hier außerdem Jean-Pierre Oudart, der von Jacques Lacans psychoanalytischen Theorien beeinflusst war und mit dem Daney zusammen Texte geschrieben hat[84]. Insbesondere in seinem Text »La suture« (1969) beschreibt Oudart im Anschluss an den Lacan-Schüler und späteren Lacan-Herausgeber Jacques Alain-Miller die Konstitution des Zuschauer*innensubjekts als Ergebnis einer »Lektüre« des Films, durch die es als Mangel, als durch die filmischen Signifikanten zu füllende Leerstelle bestimmt wird[85]. Für Kirsten folgt dann eine dritte Phase der Debatte, in welcher der »Spezifik der Kamera« eine »primäre Bedeutung«[86] aberkannt wird: In seiner Essay-Serie »Technique et idéologie« (1971–1972) in den *Cahiers du cinéma* entkleidet Comolli idealistische Diskurse zur Technik des Kinodispositivs und seiner Geschichte (die Reduktion des Kino-Apparatus auf die »Kamera« sowie Diskurse über Tiefenschärfe oder die Transparenz der Realität im

80 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 151. Vgl. Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, »Cinéma/idéologie/critique (2)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 217, novembre 1969. S. 7–13. Vgl. Christian Metz, »A propos l'impression de réalité au cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 166–167, mai-juin 1965. S. 75–82. Vgl. ders., *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971. Auf Deutsch: *Sprache und Film*. Übers. v. Micheline Theune, Arno Ros. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1973.

81 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 152.

82 Vgl. Louis Althusser, »Idéologie et appareils idéologiques d'état« (1970), in: ders., *Positions (1964–1975)*. Paris: Les éditions sociales, 1976. S. 67–125. Auf Deutsch: »Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung«, in: Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Übers. v. Peter Schöttler. Hamburg: VSA, 1977. S. 108–153.

83 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Effets idéologiques produits par l'appareil de base«, in: *Cinéthique*, no. 7–8, 1970. S. 1–8. Auf Deutsch: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 27–40.

84 Vgl. Daney, Oudart, »Travail, lecture, jouissance«. Daneys Teil dieses Textes wurde als »Sur Salador« in *La rampe* neu veröffentlicht. Vgl. auch Serge Daney, Jean-Pierre Oudart, »Le nom-de-l'auteur (à propos de la ›place‹ de MORT À VENICE)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 80–92, zu Luchino Viscontis MORTE A VENEZIA (ITA 1971).

85 Vgl. Jean-Pierre Oudart, »La suture«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 211, avril 1969. S. 36–39.

86 Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 154.

filmischen Bild) von ihrer scheinbaren Neutralität und kritisiert sie als Produkte einer bürgerlichen Ideologie[87].

Der Begriff des »Dispositivs« wird von Jean-Louis Baudry 1975 in die Filmwissenschaft eingeführt, in seinem Text »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, erschienen in derselben Ausgabe der Zeitschrift *Communications*, in der Metz in einem anderen Aufsatz die Rolle des diegetischen, narrativen Films bei der Erzeugung eines »Traumzustandes« der Zuschauer*innen hervorhebt; Baudry vergleicht die Situation im Kinosaal mit Platons Höhlengleichnis, in dem die Gefangenen die ihnen gezeigten Bilder für die Realität halten[88]. Das Dispositiv bezeichnet bei Baudry konkret den Zusammenhang von Projektor bzw. Projektion und Zuschauer*innen im Kinosaal; der »Apparatus« (»appareil«) schließt, so Baudry, auch andere technische Elemente mit ein (Filmstreifen, Kamera, Entwicklung, Montage)[89]. Obwohl sich Baudry nicht explizit auf Foucault bezieht, der den Dispositiv-Begriff 1975 in *Surveiller et punir* verwendet, vermutet Hartmut Winkler, der 1992 Baudry für die deutsche Debatte aufgearbeitet hat, dass Baudry den Begriff von Foucault übernommen hat[90]. Foucault definiert 1977 das Dispositiv (das bei ihm in keinem Zusammenhang mit Althussers »ideologischem Staatsapparat« steht) als »heterogenes Ensemble«, bestehend aus Institutionen, Diskursen, Regeln, Vorschriften, Geboten und Aussagen, welches die strategische Funktion hat, Herrschaft zu sichern[91].

Im angloamerikanischen Raum setzt die Rezeption der Apparatus-Debatte Ende der 1970er Jahre ein, in Deutschland erst nach Foucaults Tod gegen Ende der 1980er Jahre; der medientheoretische Dispositiv-Begriff wird hier, etwa bei Knut Hickethier, zu-

87 Vgl. Jean-Louis Comolli, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (1)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 229, mai 1971. S. 4–21; (2) in: *Cahiers du cinéma*, no. 230, juillet 1971. S. 51–57; (3) in: *Cahiers du cinéma*, no. 231, août-septembre 1971. S. 42–49; (4) in: *Cahiers du cinéma*, no. 233, novembre 1971. S. 39–45; (5) in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 94–100; (6) in: *Cahiers du cinéma*, no. 241, septembre-octobre 1972. S. 20–24.

88 Vgl. Baudry, »Le dispositif«. Auf Deutsch: »Das Dispositiv«. Vgl. Christian Metz, »Le film de fiction et son spectateur«, in: *Communications*, no. 23, 1975. S. 108–135.

89 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 58f.

90 Vgl. Winkler, »Flogging a dead horse?«, S. 220. Vgl. Michel Foucault, *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975. Auf Deutsch: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. Für Winklers Grundlagentext zu Baudry vgl. Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer*.

91 Vgl. Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, S. 119f: »Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindungen deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. […] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von, sagen wir, Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin besteht, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.«

nächst fürs Fernsehen verwendet[92]. Für die historische Rekonstruktion der Debatte ist in Deutschland, neben Winkler, vor allem Joachim Paech zu nennen. Paech hat auf Baudrys Verankerung im intellektuellen Umfeld der Zeitschrift *Tel Quel* hingewiesen, in dem »die literarische Praxis der Sinnproduktion, das Schreiben, auf den Text als eine Funktion« bezogen, »das Schreiben disponiert« und zur »unabschließbaren transformationellen Praxis« gemacht wurde[93]. Gerade in einer Sammelpublikation von *Tel Quel* aus dem Jahr 1968 entdeckt Daney Derridas »La différance«, wie Eugène festgestellt hat; in dieser Publikation war auch Baudry vertreten[94].

Auch Daney dekonstruiert in den 1970er Jahren die Logik der »Repräsentation«, die Ideologie einer »unmittelbaren Darstellung« von Realität in den Filmen und im Kinosaal, die »Pseudo-Objektivität« der Kamerabilder. Im Umfeld der *Cahiers* ist Daney umgeben von Protagonisten der Debatte, wie Comolli oder Oudart. Ein Platz in der Apparatus-Debatte lässt sich ihm gerade über den psychoanalytischen Theoriezweig zuweisen, aufgrund seiner Zusammenarbeit mit Oudart, mit dem zusammen er in »Le nom-de-l'auteur« (1971–1972) Viscontis MORTE A VENEZIA (TOD IN VENEDIG, ITA 1971) mit Lacan liest und den imaginären Platz des Autors (Visconti) und der Zuschauer*innen im Film dekonstruiert[95]. In ihrem Aufsatz zu »Daneys Begrifflichkeit« hat Christa Blümlinger dargelegt, dass Daneys Auseinandersetzung mit Bazin in den 1970er Jahren als Konfrontation von Bazins Idee des Bildes als ontologischer Aufnahme des Wirklichen mit Lacans Vorstellung vom Bild als Mangel des Wirklichen verstanden werden kann, und dass auch Daneys späterer Begriff des Bildes (vom Ende der 1980er Jahre), das immer auf ein anderes Bild verweist, Lacans Verständnis des Mangels in sich trägt, also das Verschwinden eines homogenen, konsistenten Subjekts markiert und Platz für das »Andere«/die »Anderen« macht[96]. In der Rezeption und Weiterführung der Apparatus-Debatte im angloamerikanischen und später auch deutschen Raum hat Daney jedoch keine Beachtung gefunden. Zwar haben Stephen Heath und Kaja Silverman die psychoanalytischen Suture-Ansätze von Daneys Mitarbeiter Oudart rezipiert[97]; beide (Heath und Silverman) sind auch im von Phil Rosen herausgegebenen Theorie-Reader *Narrative, Apparatus, Ideology* (1986) präsent[98], in dem sich neben Beiträgen aus dem angloamerikanischen Raum Übersetzungen der französischen Grundlagentexte von Baudry, Metz und Comolli finden – aber kein Daney. In seiner Studie der »roten« Phase der *Cahiers* von 1968 bis 1973 behebt Fairfax diesen Mangel und untersucht die von Bazin ebenso wie von Althusser geprägten

92 Vgl. Knut Hickethier, »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: *montage AV*, Band 4, Heft 1, 1995. S. 63–83.

93 Vgl. Joachim Paech, »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: *Medienwissenschaft*, Nr. 4, 1997. S. 400–420; 401.

94 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 130ff.

95 Vgl. Daney, Oudart, »Le nom-de-l'auteur«.

96 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172, 177f.

97 Vgl. Stephen Heath, »Notes on Suture« (1978), in: *The Symptom*, Issue 8, Winter 2007. https://www.lacan.com/symptom8_articles/heath8.html#_ftn1, abgerufen am 12. Mai 2023. Vgl. Teresa De Lauretis, Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*. London, New York: Macmillan/St. Martin's Press, 1980. Vgl. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

98 Vgl. Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York: Columbia University Press, 1986.

filmtheoretisch-ideologiekritischen Auseinandersetzungen der damaligen Kritiker*innen, ihr konkretes militantes Engagement und ihre Analysen militanter Filme, die vorherrschenden strukturalistischen (Metz, Saussure, Barthes) und poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Tendenzen (Derrida), sowie die ontologisch-psychoanalytischen Fragestellungen mit Hinblick auf den Platz der Zuschauer*innen und des »Wirklichen« im Film, die sich an Bazin und Lacan orientierten und vor allem von Oudart, Baudry und Pascal Bonitzer aufgegriffen wurden[99]. In dieses Geflecht aus Ideologie, Politik, Ästhetik und Ontologie fügt sich auch Daney ein, wobei die wahren Protagonisten in Fairfax' Nacherzählung die politisch und theoretisch wesentlich expliziter auftretenden Jean-Louis Comolli und Jean Narboni sind.

Mit Bezug auf die Apparatus-Debatte und die Schwierigkeiten, Daney hier klar zu verorten, kann festgehalten werden, dass Daney sich möglicherweise weniger für den (auch psychoanalytisch gefassten) Mangel des Zuschauer*innensubjekts in der Blickordnung des Kinosaals, als für den Mangel des Wirklichen in seiner filmischen Darstellung interessiert. Theoretisch ist Daney weniger von Baudry als von Bonitzer beeinflusst, mit dem zusammen er »L'écran du fantasme« verfasst hat, seine Kritik an Bazins idealistischem Realismus. Bonitzer hatte 1971 die Kritik an der naturalistischen Repräsentation, hinausgehend über Baudrys Kritik des technischen Apparatus des Kinos, in die Spannung des Verhältnisses des Bildes zu seinem Außen, dem »hors-champ«, verlagert[100]. Vor Bonitzer hat Noël Burch das »hors-champ« als konkreten, positiven Raum jenseits des Bildfeldes beschrieben, aufgeteilt in sechs verschiedene Segmente (jenseits der Bildränder und vor und hinter der Kamera)[101]. André Bazin hat in »Cinéma et peinture« (1958) zwischen zwei Funktionen des »hors-champ« im Verhältnis zum Bildfeld (»cadre«) unterschieden: Entweder funktioniert das Bildfeld als autonomer Kosmos, der vom »hors-champ« getrennt ist, oder aber es bildet mit diesem ein Kontinuum, das nur zeitweilig verborgen ist und von dem man nur einen Ausschnitt sieht[102]. Im Gegensatz dazu definiert Bonitzer das »hors-champ« immer auch als Einschrift eines radikal anderen, mangelnden Teils des Raums, der den Film zu einer fundamental uneinheitlichen, heterogenen, »geteilten« Szene werden lässt. Deleuze hat später in seinen beiden Kino-Büchern im Anschluss an Bonitzer zwischen einem »relativen« und einem »absoluten« »hors-champ«, einem »Daneben« und einem »Woanders« unterschieden[103], das eine »beunruhigende Präsenz« in den Film einträgt, »von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, daß sie existiert«[104]. Im schon oben zitierten Interview mit Bill Krohn von 1977 interpretiert Daney, Bonitzer folgend, den Begriff des »hors-champ« im Sinne eines Mangels dann auf seine Weise: als Teil einer

---

99 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 26–30.

100 Vgl. Pascal Bonitzer, »Hors-champ (un espace en défaut)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 15–26.

101 Vgl. Noël Burch, *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.

102 Vgl. André Bazin, »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*, 2004. S. 224–230. Im Original: »Cinéma et peinture« (1958), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975. S. 187–192.

103 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 302.

104 Ders., *Das Bewegungs-Bild*, S. 34. Der Begriff des »hors-champ« ist, wie Blümlinger in »Im Dickicht der Film-Wörter« festgestellt hat (S. 174), nicht problemlos ins Deutsche zu übertragen, weswegen sie ihn mit dem englischen Begriff »Off-Screen« angibt.

von Leerstellen und Zwischenräumen geprägten Schreibbewegung, in der jedes Bild immer auch schon sein »hors-champ« – mit Derrida könnte man sagen: Supplément – miterzeugt[105]. Daneys Kritik der Repräsentation des Realen, so meine These, gilt also weniger dem Apparatus und dem Zuschauer*innensubjekt, sondern zielt auf eine fortlaufende Bedeutungsentfaltung des Kinos ausgehend von Filmen. Verstanden als Schreibbewegung entfalten die filmischen Bilder das Wirkliche bei Daney als Mangel. Damit ist nicht der Mangel an einem vollständigen Zuschauer*innensubjekt im Sinne Lacans gemeint, sondern eher der ebenfalls mit Lacan rekonstruierbare Mangel des Wirklichen in seiner Darstellung. Dieser Mangel lässt sich besser mit Derridas Theorie der differenziellen Schrift beschreiben, als immer mangelnder Sinn in einem weiter zu entfaltenden Bedeutungszusammenhang. Der von Fairfax und Eugène nur berührte Einfluss Derridas auf Daney (vgl. I.1.3) verdient daher eine systematische Anwendung auf Daneys kritisch-theoretische Produktionen (nicht nur) dieser Zeit. Sein Bezug zur Theorie ist der eines Kritikers, der mit Rekurs auf Derridas Schrift-Theorie dem Kino ein Supplément anfügt und das Kino, ausgehend von einem ästhetisch-kritischen Verhältnis zu den Filmen, als Gesamttext lebendig hält.

Das ganze Kino vs. das Fernsehen

Im dritten Kapitel des zweiten Teils betrachte ich Daneys Texte aus den 1980er und 1990er Jahren. In dieser Zeit beobachtet und kommentiert Daney einen Siegeszug des Fernsehens, der mit einem Bedeutungsverlust des Ortes und Dispositivs des Kinos einhergeht, welcher in der Zeit nach Daneys Tod 1992 im Zuge der Digitalisierung weiter voranschreitet. In dieser letzten Schaffensperiode Daneys verschiebt sich die Bedeutung des durch Daneys Kritik gewahrten Suppléments des Kinos noch einmal. Dieses ist nicht mehr, wie noch in den Zeiten des klassisch-modernen Kinos, in der Mise en Scène oder einer differenziellen Schriftlichkeit anzutreffen. Im Angesicht des Fernsehens, das Perfektion und Vollkommenheit suggeriert, wird das Kino selbst zum Supplément. Es bleibt unvollkommen und weiter ergänzbar und braucht, im Gegensatz zum Fernsehen, Kritik. Kino und Fernsehen sind für Daney weniger unterschiedliche Medien oder Dispositive, als zwei verschiedene Verhältnisse zu ihrer Ergänzbarkeit. Das Supplément des Kinos – das Kino als Supplément, als zu ergänzende Struktur – untersuche ich dabei in drei verschiedenen Formaten: dem Fernsehen, dem »Bild« (»image«) und dem »arrêt sur image«.

Erstens kann das Fernsehen zum Supplément des Kinos werden. Blümlinger bemerkt, dass das Fernsehen für Daney ein »kreatives Potenzial« haben kann, »über sich hinauszuweisen im Stande« ist, wenn es die »normierenden Strukturen des Mediums«[106] verhandelt. Als Beispiele nennt sie Godard, der in seinen TV- und Videoexperimente seit den 1970er Jahren utopische, emanzipatorische und wissenschaftliche Verwendungsverweisen des Fernsehens erkundet, sowie Federico Fellinis GINGER E FRED. Dork Zabunyan hat anhand von Daneys Kritik zu Fellinis Film die kritischen Kapazitäten untersucht, die Daney unter bestimmten Bedingungen dem Fernsehen zuschreibt – der Fernsehauftritt zweier alter Filmstars in einer Fernsehsendung dient in

105 Vgl. Daney, Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 19f.

106 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

Fellinis Kinofilm der Markierung von ästhetischen Bruchstellen in einem vermeintlich perfekten Medienregime[107]. Ich werde diese Reihe um andere moderne Filmemacher erweitern (wie Orson Welles, Robert Bresson, Jacques Tati), in deren Kinofilmen Daney die Antizipationen eines televisuellen Medienregimes beobachtet. Dabei zeige ich, dass Daney ausgehend vom Kino aufs Fernsehen blickt. Stets hat er die Intelligenz, das Innovationsvermögen und die Visionskraft des Kinos vor Augen, welches das Fernsehen vorwegnimmt oder kritisiert. Dementsprechend werde ich argumentieren, dass Daney das Fernsehen als Supplément des Kinos denkt – als etwas, was selbst keinen eigenen Charakter hat und als schiere Ergänzung des Kinos fungiert.

Diese Supplément-Struktur möchte ich in einem zweiten Schritt anhand des »Bildes« (»image«) nachzeichnen, ein Begriff, den Daney im Rahmen seiner Kolumne zur Fernsehberichterstattung über den Golfkrieg 1991 als Gegenmodell zum »Visuellen« (»visuel«) entwirft. Das Bild bedarf eines weiteren Bildes und verweist damit auf ein »Anderes«, während das Visuelle ein »perfektes«, in sich geschlossenes Medienregime beschreibt, aus dem der*die »Andere«, als Feind, abwesend oder schon vernichtet ist[108]. Im Zusammenhang mit dem Bild spricht Daney von einem »Mangel«. Blümlinger interpretiert diesen Mangel mit Lacan als Verweis auf ein immer mangelhaftes Subjekt[109]. Ich interpretiere ihn mit Derrida als Verweis auf einen Mangel an Bedeutung in einem immer weiter zu entfaltenden Bedeutungszusammenhang des Kinos.

Drittens kann Daneys Idee des »arrêt sur image« als Supplément des Kinos interpretiert werden. »Arrêt sur image« kann im Deutschen mit »Stoppkader« oder »Stehkader«, im Englischen mit »freeze frame« übersetzt werden. Wie Raymond Bellour in seinem Beitrag der *Trafic*-Ausgabe zu Daney darlegt, in dem er sich den verschiedenen Erscheinungsformen des »arrêt sur image« bei Daney widmet, versteht Daney unter dem Begriff hauptsächlich die Möglichkeit der filmischen Montage, die Bewegung des Films auf einem bestimmten Einzelbild des Filmstreifens »anzuhalten«, weswegen Daney oft auch »arrêt sur *l'*image« schreibt[110]. Auch kann damit eine Ästhetik der Werbung gemeint sein, also Bilder, die nur auf sich selbst verweisen, das Dargestellte »bewerben« und in diesem Sinne immobil sind.

Da ich nicht das technische Anhalten konkreter Bilder, sondern ein Anhalten *vor* jedem konkreten Bild meine, schreibe ich »arrêt sur image«. Denn Daney versteht unter dem Begriff des »arrêt sur image« nicht nur das Anhaltens eines einzelnen (Film-)Bildes, sondern, wie Bellour in seinem *Trafic*-Text und seiner *Querelle des dispositifs* (2012) darlegt, auch ein Anhalten des Kinos überhaupt im Sinne seiner historischen Gestalt als Kunst der Bewegung. Nachdem Bellour in seinen Textsammlungen *L'entre-images* (1990) und *L'entre-images 2* (1999) die Beziehungen zwischen Kino, Video und Photographie ausleuchtet, wobei der zweite Band noch mehr das Verhältnis von Bild und Sprache im Zeitalter der Digitalität in den Fokus nimmt, handeln die Texte in *La querelle des dispositifs* vom

107 Vgl. Zabunyan, »Morale modeste, nouvelle critique«.

108 Vgl. Daney, »Regarder (la guerre de golf)« (1991), in: *MCM* 3. S. 784–798. Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13. Vgl. dies., »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172.

109 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171f.

110 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 75 (Fußnote). Blümlinger schreibt in »Im Dickicht der Film-Wörter« »arrêt-sur-image« bzw. »arrêt-sur-l'image« (vgl. ebd. S. 175).

Verhältnis des Kinos als Dispositiv zu Ausstellungen und Installationen im Kontext der Gegenwartskunst, wobei er nicht nur den multiplen hybriden Verbindungen und Mutationen des Kinos in diesen neuen Kontexten nachgeht, sondern auch auf einer »Querelle« zwischen unterschiedenen Dispositiven, und damit auf einer Einzigartigkeit des Kinos beharrt[111]. Bei Bellour wird das Dispositiv der Projektion im Kinosaal nicht mehr ideologiekritisch analyisiert, sondern als Möglichkeitsraum einer spezifischen ästhetischen Zuschauer*innenerfahrung affirmiert, die andere Dispositive so nicht leisten können[112]. In diesem Zusammenhang macht Bellour Daney zum Gewährsmann einer traditionellen Kinoerfahrung und bezeichnet seinen Text »Du défilement au défilé« (1989) als »apokalyptisch«, da Daney darin die Ablösung des »défilements«, der homogenen Bewegung der Bilder im Kinosaal, durch ein »défilé« von Einzelbildern als Tod oder Verwandlung des Kinos beschrieben habe: Das »défilement« ist die Bewegung der Bilder vor bewegungslosen Zuschauer*innen, im »défilé« werden die Zuschauer*innen »mobil« und wandern an einzelnen, bewegungslosen (»Marken«-)Bildern vorbei wie an Werbetafeln[113]. Für Bellour markiert diese Ästhetik der Dekomposition der Bewegung, die sich für ihn außerhalb des Kinosaals im Ausstellungskontext fortsetzt, mit Verweis auf Daney ein Ende des Kinos und einer spezifischen Kinoerfahrung.

Gleichzeitig verweist diese Dekomposition für Bellour auf etwas, womit am Kino an kein Ende zu kommen ist. Dies zeigt sich auch in seinen Arbeiten zur Filmanalyse, die auf dem Anhalten des Bildes, also der Reduktion der Bewegung des Films auf ein Skelett aus Einzelkadern beruht. Nachdem Metz in *Langage et cinéma* »Kino« als systematisches Textsystem analysieren wollte, um die Botschaften einzelner Filme zu entschlüsseln[114], hat Bellour in seinem Aufsatz »Le texte introuvable« (1975) den »arrêt sur image« als filmanalytische Offenlegung des »filmischen Textes« beschrieben – der aber stets auf eine unzitierbare Bewegung und einen unbewussten Text des Films verwiesen bleibt[115]. In *L'entre-images*, wo Bellour später die durch Video ermöglichte Dekomposition der homogenen filmischen Bewegung in Standbilder untersucht, nennt er auch einen Bildessay von Daney aus dem Jahr 1982, der eine Sequenz von Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST (USA 1959) in Einzelkader zerlegt, um diesen (immer mangelnden) »unbewussten Teil« des Films hervorzuheben[116]. In seinem ebenfalls in *L'entre-images* enthaltenen Text »L'analyse flambée« (1988) betont Bellour, dass in dieser Zerlegung des Films in seine Einzelbilder der »unbewusste Text« des Films nie wirklich erscheint und in der Schwebe bleibt, weswegen er die Filmanalyse als Praxis »ohne Zukunft« bezeichnet; selbst dort, wo die

111 Vgl. Raymond Bellour, »Des *Entre-images* à *La querelle des dispositifs*«, in: ders., *La querelle des dispositifs*, 2012. S. 9–10. Vgl. ders., *L'entre-images* und *L'entre-images* 2.

112 Vgl. ders., »Querelle«, S. 14.

113 Vgl. ebd. S. 13f. Vgl. Serge Daney, »Du défilement au défilé« (1989), in: *MCM* 3. S. 307–313. Auf Deutsch: »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*. S. 267–274. Im dt. Titel Hevorhebung im Original.

114 Vgl. Metz, *Langage et cinéma*. Auf Deutsch: *Sprache und Film*.

115 Vgl. Raymond Bellour, »Le texte introuvable«, in: *Ça/Cinéma*, vol. 2, no. 7–8, 1975. S. 77–84. Auf Deutsch: »Der unauffindbare Text«, übers. v. Margrit Tröhler, Valérie Périllard, in: *montage AV*, Band 8, Heft 1, 1999. S. 8–17.

116 Vgl. ders., »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 10. Vgl. Serge Daney, »Nord par nord-ouest. La mort aux trousses« (1982), in: *CJ* 1. S. 168–169.

Videotechnik (im Gegensatz zu früher) das permanente Anhalten des elektronischen Bildes erlaubt, kann der unbewusste, mit der Bewegung des Films verbundene Text nicht aufgedeckt werden[117]. In *La querelle des dispositifs* vergleicht er dieses Schicksal der Filmanalyse mit der Verwendung von exzerpierten Filmausschnitten im Ausstellungskontext, die niemals die – an die Projektion und ans »défilement« der Bilder gebundene – tiefere Idee eines Films exponieren können[118]. Bezogen auf Daneys »défilé« lässt sich sagen, dass selbst das technische »Anhalten« des Films das Kino als Bewegung demnach nicht aufhalten kann, da dieses eben nie unter Bedingungen des Angehaltenseins, sondern nur *jenseits* seiner Feststellbarkeit gedacht werden kann – wie etwa in Form eines »unbewussten Texts«. Markiert das »défilé« ein »Ende« des Kinos, produziert es bereits das Supplément mit, den Mangel, der eine niemals feststellbare, niemals »beendbare« Bewegung anfügt, womit das Kino in seiner Dekomposition seinem Ende entweicht und weitergeht. In seinem Enden wird es seinem Ende entzogen, hört seine Bewegung nicht auf zu enden.

Vor diesem Hintergrund kann mit Bellour auf Ansätze der Daney-Forschung reagiert werden, welche diesen in einem Rahmen »außerhalb« des Kinos, des Dispositivs des »défilements« und des Bewegtbildes positionieren. Jean-Christophe Royoux hat vorgeschlagen, in Daneys Interesse an unbewegten Bildern ein Äquivalent zu Unterbrechungen und Störungen von Narration im Kontext avantgardistischer Filmkunst zu sehen – etwa bei Samuel Beckett, Michael Snow, Marcel Broodthaers, Tacita Dean oder Douglas Gordon[119]. Marie-France Rafael hat Daneys Differenz zwischen dem Bild und dem Visuellen medientheoretisch untersucht und erklärt, dass der »Mangel« des Kinobildes im Gegensatz zum nur auf sich selbst bezogenen Fernsehbild (dem Visuellen) dadurch zustande kommt, dass es anders als die ständig synthetisierten elektronischen Halbbilder des Fernsehens sich nicht in einem Fluss auf- und abbauender optischer Signale befindet, sondern in seinem Belichtungsprozess auch periodische Verdunkelungsphasen kennt[120]. Während Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics* (2002) Daneys Diskussion von Bild und Visuellem für die Betrachtung von Gegenwartskunst fruchtbar gemacht und in *The Radicant* (2009) auf die Beeinflussung zeitgenössischer Videokunst durch das »Visuelle« hingewiesen hat[121], so betont Rafael, dass die digitale Videokunst der Gegenwart nicht mehr nur der alten Videotechnik entspräche und somit das Hereinspielen einer »bildlichen« Funktion ermögliche. Karen Beckman hat in ihrem Aufsatz »Animating the Cinéfils« (2015) Serge Daneys Spitznamen »Cinéfils« benutzt, um am Beispiel von Alain Resnais die Bedeutung des (einzelbildbasierten) Animationsfilms auf

117 Vgl. Bellour, »L'analyse flambée« (1988), in: ders., *L'entre-images*, 1990. S. 19–23. Erstmals erschienen in: *CinémAction*, no. 47, 1988. S. 168–170. Auf Deutsch: »Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)«, übers. v. Margrit Tröhler, in: *montage AV*, Band 8, Heft 1, 1999. S. 18–23.

118 Vgl. ders., »Querelle«, S. 30.

119 Vgl. Jean-Christophe Royoux, »L'instant de redépart: après le cinéma, le cinéma du sujet«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 250–263. Vgl. ders., »Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée«, in: *artpress*, no. 262, novembre 2000. S. 36–41. Zitiert nach Bellour, »Querelle«, S. 27f.

120 Vgl. Marie-France Rafael, »Das Visuelle«, in: Jörn Schafaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt (Hg.), *Kunstbegriffe der Gegenwart*. Köln: Walther König, 2013. S. 315–320.

121 Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002. Vgl. ders., *The Radicant*. Berlin: Sternberg Press, 2009.

die maßgeblich vom Realismus André Bazins beeinflusste französische Nachkriegscinephilie nachzuzeichnen[122]. Die Antwort, die Bellour in *La querelle des dispositifs* auf Royoux gegeben hat, kann man ebenso auf die anderen genannten Beiträge beziehen: Bellour unterstreicht, dass für Daney eine Auseinandersetzung über einen Wandel im Leben der Bilder nur dann einen Sinn habe, wenn dieser innerhalb des Kinos geschehe[123]. Royoux, so Bellour, könne nur deswegen geglaubt haben, dass Daney dem Fortleben des Kinos in der Gegenwartskunst eine Chance gegeben hätte, weil er Daneys Kritik am »défilé« aus Einzelbildern ignoriert und das »défilé« mit Daneys Theorie des (für Daney kinospezifischen) »Bildes«/»image« vermischt habe[124]. Aus Bellours Anmerkung ließe sich schließen, dass für Daney das Anhalten des Bildes auf dem Filmstreifen vielleicht noch der cinephilen Fixierung eines geliebten Gegenstandes entspricht, während Videostandbilder oder Standphotographien für ihn außerhalb des Bezirks des Kinos liegen – oder aber nur weiter ex negativo auf dessen »unbewussten Text«, seine Bewegung verweisen.

Ich möchte Bellour darin folgen, dass die Frage nach der Erweiterbarkeit des Kinos bei Daney sich zuvorderst auf das Kino selbst bezieht – Daney selbst hat ausdrücklich betont, dass für ihn avantgardistische Videokunst nicht Bestandteil des Kinos bzw. dieses nicht Teil eines zeitgenössischen Kunstkontextes sei[125]. Gleichzeitig möchte ich die Anbindung des Kinos ans Dispositiv des »défilements« bzw. an die Struktur »défilement«/»défilé« verschieben. Kann das (technische, ästhetische) Anhalten des Bildes, der »arrêt sur image«, als ambivalentes Ende des Kinos beschrieben werden, das immer auch dessen Fortsetzung als unbewusster Text oder unbewusste Bewegung erlaubt, dann möchte ich mich noch auf eine andere Funktion des »arrêt sur image« bei Daney konzentrieren, auf die Bellour in seinem Beitrag zur *Trafic*-Sonderausgabe zu Daney eingeht. In einem Text zu John Fords letztem Spielfilm SEVEN WOMEN (USA 1966) mit dem Titel »Le théâtre des entrées« (1990) spricht Daney von einem – dann auch genauso geschriebenen – »arrêt sur image«, der nicht auf ein im perzeptiven, technischen oder (werbe-)ästhetischen Sinne »angehaltenes« Bild reduziert werden kann[126], sondern sich auf »das Kino« selbst bezieht, das, so Daney, bei Ford »allem anderen« vorausgeht, und somit zu einem »angehaltenen Bild« *jenseits* von allen angehaltenen und anhaltbaren Bildern wird. So kann die Diskussion um das Ende (ohne Ende) des Kinos in einen Kontext jenseits der konkreten technischen Bedingungen seiner Rezeption oder seines Anhaltens befördert werden. Hier handelt es sich nicht um ein festgestelltes Einzelbild, sondern um ein in der »Tiefe« des Bildes schlummerndes *Urbild* des Kinos, dessen Herkunft Bellour in Daneys Text zu Ford in Fritz Langs MOONFLEET (USA 1955) ausmacht, einer der

122 Vgl. Karen Beckman, »Animating the Cinéfils«, in: *Cinema Journal*, vol. 54, no. 4, 2015. S. 1–25.

123 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 27f.

124 Vgl. ebd.

125 Vgl. hierzu etwa Serge Daney, Jacques Henric, Dominique Païni, »Dans la lumière. Propos de Serge Daney recueillis par Jacques Henric et Dominique Païni« (1992), in: *MCM* 4. S. 219–231; 227, wo Daney sagt, dass für ihn der amerikanische und französische Undergroundfilm nicht zum Kino, sondern zu den bildenden Künsten gehören.

126 Vgl. Serge Daney, »Le théâtre des entrées« (1990), in: *MCM* 3. S. 157–161; 159. Der entscheidende Satz lautet: »*Image arrêtée plus ancienne que tout arrêt sur image.*« »*Angehaltenes Bild, älter als jedes angehaltene Bild.*« Hervorhebung im Original.

prägendsten Kinoerfahrungen aus Daneys Kindheit. »Le cinéma est l'image fixe au fond du puits, le théâtre est ce qui se joue à la margelle, sans fin«[127] – dieser Satz aus Daneys Text verweist mit Bellour auf jene Szene, in der in Langs Film der junge John Mohune (John Whiteley) in einem Eimer in einen Brunnenschacht hinabgelassen wird[128]. »Das Kino ist das fixierte Bild am Grunde des Brunnens, das Theater ist das, was sich, ohne Ende, am Brunnenrand abspielt.« Als ein nicht technisch anhaltbares Bild ist dieser »arrêt sur image« als »Urbild« nicht etwa ein Verweis auf diverse Vorläufer-Dispositive des Lumièrschen Kinematographen, die François Albera, Marta Braun und André Gaudreault in ihrem Sammelband *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne* (2002) erforscht haben, und in denen qua Einzelbildlichkeit und Animation die Zusammensetzbarkeit von Bewegung als Gegenmodell zur hegemonialen Vorstellung des Kinos als homogener Bewegung deutlich wird[129]. Es handelt sich im Gegenteil um ein entzogenes, mythisches Urbild des Kinos. So möchte ich diesen »arrêt sur image« bei Daney als Produkt seiner *Filmkritik* behandeln, die das Kino um ein Urbild des Kinos »vor« jeder (technischen) Feststellbarkeit ergänzt[130]. Dieser »arrêt sur image« ist nicht die Beschreibung eines Phänomens, eines wörtlichen oder allegorischen Anhaltens im oder von Film. Sondern er ist eine Erfindung der (Film-)Kritik, die an einem bestimmten Werk, einem Film, ansetzt – in diesem Fall an Fords Seven Women – um ein Urbild des ganzen Kinos zu ergänzen. So möchte ich den »arrêt sur image« als von der Kritik ergänztes Supplément des Kinos verstehen. Gerade in einer Zeit, in der das Kino sein Privileg als audiovisuelles Leitmedium verloren, die traditionellen Orte und Weisen seiner Produktion und Rezeption verlassen hat und sich überall auf der Welt verteilt, möchte ich nicht, wie Bellour es tut, davon ausgehen, dass für Daney die Spezifizität des Kinos in einem ortsbezogenen Dispositiv besteht. Sondern ich möchte annehmen, dass für Daney Kino ein Bedeutungszusammenhang und ein Supplément ist, über das die Kritik wacht, die es immer weiter ergänzen muss und niemals endgültig ergänzen kann.

127 Ebd. S. 161.

128 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 85f.

129 Vgl. François Albera, Marta Braun, André Gaudreault, »Introduction«, in: Albera, Braun, Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*. Lausanne: Éditions Payot, 2002. S. 7–10.

130 Bezogen auf Bellours Arbeiten zur Filmanalyse lässt sich mit Aumonts *L'interprétation des films* (vgl. S. 5–7, 38–39) dieser Ansatz auch methodologisch als Vorteil der Kritik gegenüber der Analyse verstehen: Die subjektiver, spontaner agierende Interpretation, die eher der Kritik verwandt ist, geht mit Aumont über den starren Anspruch an Objektivität hinaus, der durch die Analyse gegeben ist; dabei geht sie auch der Analyse voran, die ohne die Vorbereitung durch die Interpretation zum Versuch der Etablierung eines »gesicherten Sinns« nicht ansetzen könnte.

I.2 Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA mit Blanchot und Derrida: Montage als Kritik und Supplément des Kinos

I.2.1 Die HISTOIRE(S) DU CINÉMA im »Zwischen« der Künste und Medien

Ich habe bislang dargelegt, dass ich Daneys Filmkritiken als Kritiken im Sinne Maurice Blanchots interpretiere, die über ein Supplément des Kinos im Sinne von Jacques Derrida wachen. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass auch die Untersuchung von Jean-Luc Godards Montage(n) in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA mit Blanchots Kritik und Derridas Supplément eine neue Perspektive in der bisherigen Godard- und HISTOIRE(S)-Forschung eröffnet. Wie Daneys Kritiken interpretiere ich Godards Montagen in den HISTOIRE(S) als Kritiken im Sinne Blanchots (als aufgeschobene Vollendung des Kunstwerkes), die über ein Supplément im Sinne Derridas wachen (als Bedeutungsausstand in einer Zeichenkette), über ein Supplément des Kinos, das in verschiedenen Formen auftaucht. Das Ganze und das Zwischen, das Konservieren und das Ergänzen, das Vollenden und Neuöffnen fallen zusammen – bei Daney als schriftliche Methode der Filmkritik, bei Godard als filmische Methode der Montage, die mit zahllosen Fragmenten aus der Kunst- und Filmgeschichte arbeitet.

Mit deren Facettenreichtum ist die Forschung zu den HISTOIRE(S) DU CINÉMA von Anfang an beschäftigt, berührt die Videoserie doch die verschiedensten wissenschaftlichen und künstlerischen Bereiche. Einige davon haben Michael Temple und John S. Williams in der Einführung zum von ihnen herausgegebenen Sammelband *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000* (2000), dessen Beiträge sich zentral mit den HISTOIRE(S) auseinandersetzen, aufgeführt:

> »autobiography and memory in film; age and melancholia, twentieth-century history and historiography; the fate of European art and culture; the relation between aesthetics and national identity; ethics and philosophy; the nature and status of author-

ship and literature; the evolution of the visual image from painting to film and video; speed and technology; and videographic montage as a new poetics.«[1]

Diese Vielfalt, die in den Histoire(s) zum Ausdruck kommt, hat Michael Witt später inspiriert, das godardsche Gesamtwerk nicht als Werk eines konventionellen Filmemachers zu verstehen, sondern als Werk eines multimedial arbeitenden Poeten, der in einem ständigen »work in progress« mit jeder neuen Arbeit eine vorherige weiterführt, und dabei gerade im Fall der Histoire(s) die Trennlinien zwischen dem »fertigen Kunstwerk« und seinen verschiedenen medialen Manifestationen (VHS, Kino, Buch, Textcollage, DVD, Hörspiel, Ausstellung, CD-ROM) auflöst[2]. Der zentrale Aspekt, um den sich die Forschung zu den Histoire(s) dreht, ist dann auch die *Montage*, verstanden als Praxis der Annäherung disparater Elemente, zwischen denen Beziehungen hergestellt und weiter modifiziert werden können. In seiner den Histoire(s) gewidmeten Studie *Jean-Luc Godard Cinema Historian* (2013) erläutert Witt, dass für Godard Kino wesentlich »Montage« ist; diese montiert disparate filmische Phänomene – d.h. Bilder, Töne und Geschichten, die zeitlich, geographisch und inhaltlich weit auseinander liegen – zu poetischen Bildern, und vertäut so die Geschichte des Kinos mit jener des 20. Jahrhunderts[3]. Die zentrale Aufgabe der Montage bei Godard ist für Witt die poetische Herstellung von Geschichte, die zwischen zwei Polen gespannt ist: Einerseits sind für Godard alle Filme dokumentarisch aufgeladen und haben die Geschichte des 20. Jahrhunderts auf Zelluloid konserviert; andererseits hat Godard bereits in seinem *Cahiers*-Artikel von 1956 mit dem Titel »Montage mon beau souci« mit Berufung auf u.a. Welles, Eisenstein und Hitchcock die Bedeutung der Montage als integralen Bestandteil der Mise en Scène hervorgehoben, als »Herzschlag« des Films, durch den Ideen entstehen und lebendig werden können[4]. Witt betont auch die Rolle von Dziga Vertovs Intervalltheorie für Godards Video-Filmexperimente jenseits von Skript und Narration – bei Vertov entsteht das »Leben« des Films in den Übergängen zwischen visuellen Stimuli, wobei die Kamera zum wissenschaftlichen Instrument wird, das Unsichtbares erforscht – sowie von Sergei Eisensteins Montagetheorie, in der durch die Kombination von Bildern bestimmte Affekte erzeugt und mit einer bestimmten Bedeutung verknüpft werden[5].

Besonders hervorgehoben werden von Witt die sich durch den Videoschnitt ergebenden Möglichkeiten für die godardsche Montage in den Histoire(s). Auch Temple und Williams verweisen auf die »videographic montage«[6], mit der Godard seit den 1970er Jahren experimentiert: Die Videotechnik, also diverse »apparative Sehprothesen« wie

1 Michael Temple, John S. Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 9–32; 13.

2 Vgl. Witt, »Shapeshifter«.

3 Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 1f. Vgl. ders., »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 33–50.

4 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 22ff. Vgl. Godard, »Montage mon beau souci«. Darin reagiert Godard auf André Bazins in derselben *Cahiers*-Ausgabe erschienenen Aufsatz »Montage interdit« (*Cahiers du cinéma*, no. 65, décembre 1956. S. 32–36), in dem Bazin die raumzeitliche Einheit der Einstellung bei der Erfassung des Wirklichen verteidigt (übernommen in: Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975. S. 49–61. Auf Deutsch: »Schneiden verboten!«, in: Bazin, *Was ist Film?*, 2004. S. 75–89).

5 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 98.

6 Temple, Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema«, S. 13.

der Videorekorder (Siegfried Zielinski)[7] bilden erst die Voraussetzung für Godards Projekt, die Geschichte des Kinos mit dessen eigenen Mitteln und den Mitteln der Kunstgeschichte zu erzählen, sie mit Bildern und Tönen sicht- und hörbar zu machen. Die elektronische Form des Videoschnitts erlaubt einen flexibleren Umgang mit dem Material als der analoge Filmschnitt: das Sezieren und Extrahieren von einzelnen Elementen und ihre Kombinierbarkeit mit anderen Elementen in vielfältigen Bezugsformen (Überlagerungen, schneller Wechsel, Bild im Bild etc.), ein sich selbst befragendes, über sich selbst reflektierendes Filmemachen am Schneidetisch zu Hause mit Archivmaterial, eine poetische Reflexion über das Kino im Zeitalter des Fernsehens und eine Verhandlung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Kinos im Kontext der Kunstgeschichte[8].

Die Möglichkeiten und Effekte der Videomontage sind ein Schwerpunkt der Godard-Forschung in den 1980er und 1990er Jahren, die sich mit Godards Film- und Videoarbeiten auseinandersetzt. Philippe Dubois hat nachgezeichnet, dass für Godard in den 1970er Jahren Video zunächst das Instrument einer wissenschaftlich-philosophischen Untersuchung ist – Godard will verstehen, wie Kommunikation mit Bildern und Tönen funktioniert, die selbst zum Medium dieses Verstehensprozesses werden. Danach entwickelt er einen immer poetischeren Umgang mit Video, das parallel zu seiner »Rückkehr« zum Kino 1980 mit SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (CH/AUT/FRA/BRD) zum Reflexionsinstrument übers Kino wird; seine Spielfilme versieht Godard nun mit begleitenden Video-Essays (so wird z.B. PASSION von 1982 um SCÉNARIO DU FILM PASSION [FRA/CH 1982] ergänzt). Im ersten Teil der HISTOIRE(S) kündigt sich schließlich im »clignotement«, also im blinkenden Sich-Abwechseln zweier Einzelbilder, eine infinite Kombinierbarkeit von Bildern und darin eine Reflexion über die Geschichte des Kinos an[9]. Diese Studien finden einen wichtigen Bezugspunkt in Gilles Deleuzes (bereits in I.1.3 erwähnten) Kommentaren zu Godards »Methode des ZWISCHEN«, die mit Witt auch als »Montage« beschrieben werden kann[10]. So hat Raymond Bellour in *L'entre-images* (1990) mit Bezug auf Godards Film ICI ET AILLEURS (1976), von dem auch Deleuze ausgeht, vom »l'entre-images«, einem »Dazwischen« oder »Zwischenbildlichen« der Bilder gesprochen und mit der Videotechnik in Verbindung gebracht: In einer Szene laufen Menschen an einer Videokamera entlang und halten kurz eine Photographie in die Kamera, womit Godard die Dekomposition der Bewegung in ein »défilé« aus Einzelbildern als Abfolge potenzieller elektronischer Videostandbilder inszeniert[11]. Schon Daney hatte in »Du défilement au défilé« (1989) darauf hingewiesen, dass in ICI ET AILLEURS ein Übergang von den »24 Bildern pro Sekunde« des Films zur Bildlogik der

---

7 Vgl. Siegfried Zielinski, »Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren! Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: Roloff, Winter (Hg.), *Godard intermedial*, 1997. S. 185–199.

8 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 25f.

9 Vgl. Dubois, »Video Thinks What Cinema Creates«, in: Bellour, Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image*, 1992. S. 169–186.

10 Vgl. Witt, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard«.

11 Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 11–13. In einem weiteren Text seiner Aufsatzsammlung, »Moi, je suis une image« (1986, in: ebd. S. 101–108, auch erschienen in *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 121–122) analysiert Bellour die Dekomposition von Bewegung in SAUVE QUI PEUT (LA VIE), in Form von einzelnen Stehkadern und Slow Motion.

Videokamera stattfindet[12]. Damit wird über Bellour eine Verbindung zwischen Godard und Daney deutlich, der, wie wir schon I.1.4 geschildert haben, in den 1980er und 1990er Jahren sich selbst mit der Dekomposition der filmischen Bewegung beschäftigt. In der Dekomposition von Bewegung in Einzelbilder erkennt Bellour dann die Leitästhetik der ganz auf Video entstandenen Histoire(s): Video erlaubt die für das Vorhaben essentielle Herausnahme von Einzelbildern und Fragmenten aus ihrem ursprünglichen Bewegungskontext und ihre Neuverbindung mit anderen.

Indem das Kino qua Video über sich selbst und seine Geschichte reflektiert, reflektiert es auch über sein Verhältnis zu den anderen Künsten[13]. Diese Reflexion steht im Zentrum einer Godard-Spezial-Ausgabe der *Revue belge du cinéma* (1986, 1988). Hier untersucht Jacques Aumont Godards zitathaften Umgang mit Malerei, während Jean-Louis Leutrat die intermedialen Spannungen in Passion analysiert, in dem ein Regisseur einen Film dreht, der aus »tableaux vivants« besteht, aus szenenhaft komponierten Nachstellungen kunstgeschichtlicher Gemälde[14]. Leutrat verfolgt, wie Godard in seinem Scénario du film Passion das Spiel zwischen Film und Malerei auf Video überträgt. Ausgehend von der »ars memoriae« des Renaissancegelehrten Giulio Camillo, dessen hölzernes Gedächtnistheater die Gesamtheit alles Gewussten und Vorstellbaren enthalten sollte, macht Leutrat aus Godards Film den Ort eines lebendigen Gedächtnisses, das im steten Wechsel zwischen Reproduktion und Veränderung bei der Übertragung zwischen Kino und den anderen Künsten das Erinnerte in nie mit sich identischer Form belässt[15]. In ihrem gemeinsam verfassten *Godard simple comme bonjour* (2004) erklären dann Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges das »Blinken« und die »atomare Diskontinuität« der schnell gegeneinander geschnittenen Bilder in den Histoire(s) zur Fortsetzung dieses in Passion erprobten »Gedächtnistheaters«[16].

Nachdem in den späten 1980er, frühen 1990er Jahren die Ästhetik der Histoire(s) vor allem anhand der Möglichkeiten des Videoschnitts besprochen wurde, haben spätere Kommentator*innen (mit Blick auf das 1998 fertig gestellte Werk) das Montage-Verfahren Godards verstärkt in einem kunstgeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Kontext untersucht. Damit sind in der Forschung zunehmend die kunstgeschichtlichen Vorbilder einer durch Montage hergestellten poetischen Historiographie des Kinos in den Vordergrund gerückt – wie etwa André Malraux. Malraux' Porträt taucht immer wieder in den Histoire(s) auf, ebenso wie Ausschnitte aus dessen Film L'espoir (ESP/FRA 1945); der Titel der Episode 3a, »La monnaie de l'absolu«, ist der Titel eines Textes von Malraux; und in der Episode 4b ist Malraux' Gedenkrede für den von den Nazis ermordeten französischen Widerstandskämpfer Jean Moulin zu hören. Vor allem der Einfluss von Malraux' Essay *Le musée imaginaire* (1947), der 175 Schwarzweiß-Photographien mit Schriften über die Kunst vereint, ist vielfach hervorgehoben worden (u.a. von

12 Vgl. Daney, »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*, S. 270.

13 Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 13.

14 Vgl. Jacques Aumont, »Godard peintre«, in: *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 41–46. Vgl. Jean-Louis Leutrat, »Des traces qui nous ressemblent«, in: ebd. S. 127–135.

15 Vgl. Frances Yates, *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975. Zitiert nach: Colette Dubois, »Le travail à l'œuvre«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 87–96.

16 Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 165–168.

Jacques Aumont, Dominique Païni, Michael Temple, Jean-Louis Leutrat & Suzanne Liandrat-Guiges, Antoine de Baecque und Michael Witt)[17]. Wenn Godard mit Videoaufnahmen von Filmen gearbeitet hat und Geschichte des Kinos mit dessen eigenen Mitteln erzählen will, so hat Malraux mit photographischen Reproduktionen von Kunstwerken sein »imaginäres Museum« zusammengestellt, um die Metamorphosen der Formen und Stile in der Kunstgeschichte mit den Mitteln der Kunst selbst auszuloten. Aus diesem Grund konnte auch der von Godard selbst nicht erwähnte Aby Warburg immer wieder mit Godards Unterfangen assoziiert werden (etwa von Leutrat & Liandrat-Guiges, Georges Didi-Huberman und Dimitrios Latsis), mit Bezug auf Warburgs kunstgeschichtliche Untersuchungen zur »Ikonologie des Zwischenraums«, die durch Bildmontagen das Nachleben von Bildern in anderen spürbar machen sollten[18]. Von besonderer Bedeutung für Godards Projekt ist vor allem Henri Langlois. Langlois, Mitbegründer und langjähriger Leiter der Cinémathèque Française, wollte Filmgeschichte nicht nur in seinen Programmen in der Cinémathèque, sondern auch durch die Vorführung selbst zusammengestellter Montagefilme vermitteln, in denen er Ausschnitte verschiedener Filme aus der Sammlung der Cinémathèque miteinander kombinierte, um sie vergleichend zeigen zu können[19]. Dem Zusammenhang zwischen Malraux, Langlois und Godard sind Céilne Gailleurd und Olivier Bohler in ihrem Essayfilm JEAN-LUC GODARD, LE DÉSORDRE EXPOSÉ (FRA 2012) nachgegangen. Hier durchstöbert und kommentiert der 2018 verstorbene Filmemacher und Filmkritiker André S. Labarthe die audiovisuellen und materiellen Überreste von Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006* von 2006 im Pariser Centre Pompidou. Labarthe bringt Godards Montage-Arbeit in den HISTOIRE(S) vor dem Hintergrund der ersten Arbeit des Filmemachers im physischen Raum des Museums mit der Arbeit von ebenfalls im musealen Kontext agierenden »Monteuren« wie Malraux und Langlois in Verbindung. Dabei betont er, dass Godard durch ein Arrangement von Versatzstücken aus anderen Künsten und Wissenschaften immer wieder aufs Kino zurückkommt. Dies zeigt sich auch an Godards Umgang mit dem Kunstkritiker Élie Faure. Faure war einer der ersten Kunsthistoriker*innen, die Film als Kunstform ernstnahmen und Kunstgeschichte, ähnlich wie Malraux, weniger als chronologischer Aneinanderreihung von Fakten, sondern als Zirkulation von Energie zwischen Formen auffassten. Bereits 1965 zitiert Godard Faure in PIERROT LE FOU (FRA/ITA), in

17 Vgl. Malraux, *Le musée imaginaire*. – Zum Vergleich zwischen Malraux und Godard vgl u.a.: Jacques Aumont, »Beauté, fatal souci: Note sur un épisode des HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: *Cinémathèque*, no. 12, 1997. S. 17–24; Dominique Païni, »Un musée pour cinéma créateur d'aura«, in: *Art Press*, no. 221, février 1997. S. 20–33; Michael Temple, »Big Rhythm and the Power of Metamorphosis. Some Models and Precursors for HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 77–95; Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 192f; Antoine de Baecque, »Godard in the Museum«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 118–125; 121; Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 86–88.

18 Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 192. Vgl. Dimitrios Latsis, »Genealogy of the Image in HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: *Third Text*, vol. 27, no. 6, 2013. S. 774–785. Vgl. Didi-Huberman, *Passés Cités par JLG*, S. 69–71. Latsis verweist auch auf Maurizia Natali, »Warburg et Godard«, in: Pierre Taminiaux, Claude Murcia (Hg.), *Cinéma art(s) plastique(s)*. Paris: L'Harmattan, 2004. S. 169–183.

19 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 91f, 98f. Vgl. de Baecque, »Godard in the Museum«, S. 121. Vgl. Temple, »Big Rhythm and the Power of Metamorphosis«, S. 81.

der Episode 3a der Histoire(s) übernimmt er Auszüge aus einem Faure-Text zu Rembrandt, in dem er das Wort »Rembrandt« durch »cinéma« ersetzt[20]. Diese konsequente Rückkehr von der Kunstgeschichte aufs Kino hat auch Vinzenz Hediger in seinem Aufsatz »Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's Notes for a General History of Cinema« (2016) für die Histoire(s) herausgestellt[21]. Daran anschließend möchte auch ich in dieser Arbeit die Idee verteidigen, dass Godard in den Histoire(s) auf andere Künste und Diskurse rekurriert, um die Bedeutung des Kinos und seiner Geschichte zu zelebrieren.

I.2.2 Die Histoire(s) im Kontext von Historiographie, Schrift und Literatur: Godard, Blanchot und Derrida

Neben den Kontexten von Video und Kunstgeschichte wurde die Montage in Godards Histoire(s) auch im Rahmen von Historiographie, Schrift und Literatur diskutiert. Godard erzählt Filmgeschichte nicht als Ereignisgeschichte, sondern er erzählt poetisch und »metahistorsich« davon, wie diese Geschichte gemacht wurde. In diesem Sinne haben Christa Blümlinger, Michael Witt und Daniel Morgan den in der Episode 4b von Godard namentlich erwähnten amerikanischen Experimentalfilmer Hollis Frampton mit Godards Projekt in Verbindung gebracht[22]. Dieser hat in seinem Aufsatz »For a Metahistory of Film« (1971) der unmöglichen Aufgabe von Historiker*innen, Filmgeschichte als Summe aller Filme zu schreiben, die Aufgabe künstlerisch vorgehender »Metahistoriker*innen« gegenübergestellt, die einen poetischen Zugang zu Fakten haben[23]. Witt nennt als weitere historiographische Modelle Charles Péguys *Clio* (1909), aus dem Godard in der Episode 4b zitiert, Fernand Braudel, den Godard in der Episode 3b auftauchen lässt, sowie Jules Michelet – drei Autoren, die auf die Unmöglichkeit einer rein faktenbasierten und objektiven Geschichte, sowie auf die Notwendigkeit einer poetischen und subjektiven Praxis in der Geschichtsschreibung hingewiesen haben, welche stets die Summe der möglichen, noch unerzählten Geschichten im Blick behält (was sich für Witt bei Godard in der Vielheit der zitierten Filme und Geschichten niederschlägt)[24].

Insoweit die godardsche Montage die Herstellung einer persönlichen und poetischen Geschichte bzw. Geschichtsschreibung des Kinos betreibt, kann sie auch als Instrument des Schreibens, des Denkens und der (Selbst-)Reflexion verstanden werden. Dubois hat in »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture« (2011) die verschiedenen Aspekte aufgelistet, unter denen die Schrift in Godards Filmen auftaucht: in Form von Szenen, in denen gelesen und geschrieben wird; als verbale Rezitation literarischer Texte; in Form von gefilmten Buchcovern, Buchseiten, Zeitungsausschnitten, Plakaten, Graffitis oder Neonschriftzügen; in Form von Zwischentiteln, in denen Godard mit graphi-

---

20 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 85.

21 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«.

22 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 187–196. Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 108. Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 198. In der Episode 4b blendet Godard Framptons Namen ein (vgl. HdC 4b, 32:52).

23 Vgl. Hollis Frampton, »For a Metahistory of Film. Commonplace Notes and Hypotheses«, in: *Artforum*, vol. 10, no. 1, September 1971. S. 107–116; 112.

24 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 76ff, 82f.

schen und semantischen Formationen spielt; in Form von Wortspielen (im Dialog oder in Zwischentiteln); und schließlich in Form von Filmen, die wie Briefe funktionieren (wie LETTER TO JANE [gedreht mit Jean-Pierre Gorin, FRA 1972], »adressiert« an Jane Fonda, oder LETTRE À FREDDY BUACHE [FRA 1982], »adressiert« an den 2019 verstorbenen Filmhistoriker und langjährigen Leiter der Cinémathèque Suisse)[25]. Gerade durch die Arbeit mit Video, so Dubois, nähert sich Godards Filmemachen immer mehr einer Schreibarbeit an, in der er sein Denken in (Video-)Bildern darlegt. Von anderen ist Godard immer wieder mit Schriftsteller*innen verglichen worden, für die Schreiben eine Reflexion über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Schreibens bedeutete. Für Colin MacCabe und Jonathan Rosenbaum ist Godard James Joyce ebenbürtig, da er mit den hochkomplexen und polyphonen HISTOIRE(S) einen *Finnegans Wake* des modernen Kinos erschaffen hat[26]; Leutrat hat Godard mit dem Dichter Stéphane Mallarmé verglichen und ihn als »cinéaste mallarméen« besprochen, dessen Videowerke wie PUISSANCE DE LA PAROLE (FRA 1988) die unendlichen Möglichkeiten des Schreibens erkunden[27]. Ähnlich hat Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in ihrem Aufsatz »Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard« (1987) die Montage in Godards LE MÉPRIS (FRA/ITA 1963) als Modus einer modernen Schriftlichkeit interpretiert, in der jeder Ursprung, jedes Ende und jede Ganzheit fortwährend erschüttert werden, und dies der fragmentarischen Bewegung des Schreibens in Blanchots *L'espace littéraire* (1955) angenähert; eine fragmentierende »Schreib«-Bewegung der Montage, die Blümlinger auch in den HISTOIRE(S) am Werk sieht[28]. Bellour hat in »(Not) Just Another Filmmaker« (1992)/»L'autre cinéaste: Godard écrivain« (1999) Godard mit Schlegel, Novalis, Nietzsche, Mallarmé, Kafka, Musil und Blanchot verglichen, da Godard an den HISTOIRE(S) alleine zu Hause an seinem Schreibtisch arbeitet, wie ein Schriftsteller[29]. Dabei beschreibt Bellour Godards Praxis als die eines Schreibenden, der qua seiner Arbeit mit Texten, Bildern und literarischen Zitaten in Bildern »schreibt« und so eine Bewegung ausführt, die es erlaubt, über das eigene Schaffen zu reflektieren und zwischen Bild und Schrift, Kino und Literatur das Eigene ständig auf ein »Anderes« zu öffnen. Auch Blümlinger hat in »Signaturen der Leinwand. Figuren des Selbst bei Jean-Luc Godard« (2008) die HISTOIRE(S) als fragmentiertes, heterogenes Selbstporträt des »Film-Schriftstellers« Godard beschrieben, der jeden konsistenten Selbstentwurf durch komplexe ästhetische Kompositionen überwindet[30]. Beim »Film-Schriftsteller« Godard fallen persönliche Geschichte und Filmgeschichtsschreibung in

25 Vgl. Philippe Dubois, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«, in: ders., *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. New York: Yellow Now, 2011. S. 221–241; 221f, 240.

26 Vgl. MacCabe, *Godard*, S. 315. Vgl. Rosenbaum, »Bande-annonce pour les HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Godard«.

27 Vgl. Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard, un cinéaste mallarméen*. Paris: Schena Didier Érudition, 1998. Vgl. ders., »Un besoin de distance«, in: *Vertigo*, no. 18, 1999. S. 124–128. Beide Texte wurden auf Englisch zusammengefasst zu: »The Power of Language: Notes on PUISSANCE DE LA PAROLE, LE DERNIER MOT and ON S'EST TOUS DÉFILÉ«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 179–188. LE DERNIER MOT (FRA 1988) und ON S'EST SOUS DÉFILÉ (FRA 1988) sind weitere (kurze) Videoarbeiten aus dieser Zeit und können als Vorarbeiten zu den HISTOIRE(S) verstanden werden.

28 Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«. Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192.

29 Vgl. Bellour, »(Not) Just Another Filmmaker«, S. 220f.

30 Vgl. Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 295, 298, 300.

eins und bilden einen Differenzierungsprozess aus, der jeder Herstellung von Einheitlichkeit entgegenläuft.

Im Anschluss an Bellour und Ropars-Wuilleumier hat vor allem Leslie Hill den Umgang Godards mit Blanchot in den Histoire(s) untersucht und Godards Vorgehen als Zitierpraxis beschrieben, die Fakten in entstellter Form wiedergibt, also unwiederholbare, singuläre Spuren schafft, in denen sich das Bild seiner Selbstidentität entzieht. Auf diese Weise lässt, wie sie schreibt, »das Kino die Singularität seiner eigenen Spur erscheinen (und verschwinden)«[31]. Diese immer erneut singuläre, nie mit sich identische, stets auch verschwindende Spur des Kinos zeigt Hill anhand eines Zitats aus Blanchots Text »Le musée, l'art et le temps« (1950–1951), das Godard in der Episode 4b verwendet und in dem Blanchot das Bild als Nichts, als Abwesendes verhandelt: »Ja, das Bild ist Glück – doch neben ihm hält sich das Nichts […]. Das Bild, fähig, das Nichts zu verneinen, ist auch der Blick des Nichts auf uns.«[32] Wenn Hill argumentiert, dass die Montage bei Godard die Spur des Kinos zwischen den Bildern »erscheinen wie verschwinden« lässt, dann weist sie ihr eine ähnliche Funktion zu, wie man sie in der blanchotschen »Kritik« ausmachen kann. Die Kritik lässt das Werk erscheinen, indem sie selbst verschwindet, und verankert damit in seinem Erscheinen und seiner Vollendung eine Bewegung des Verschwindens. Sie bewahrt das Werk somit in einem Zustand der Nicht-Identität mit sich selbst, einer Offenheit und immer noch ausstehenden Vollendung. Benötigt die Herstellung der singulären, unwiederholbaren Spur des Kinos, die ein »Nichts« zwischen zwei Bildern ist, stets eine weitere Montage, um hergestellt zu werden (und ohne jemals endgültig hergestellt werden zu können), so zieht auch die Kritik immer eine weitere Kritik auf sich, um das Werk weiter zu vollenden. Hat Vinzenz Hediger in seinem Aufsatz »Der Künstler als Kritiker« (2014) die Vollendung des Kinos zur Kunst durch Kritik vor allem an Godards Histoire(s) festgemacht und dessen Gestus mit Blanchots Kritik-Begriff erklärt[33], dann interpretiere ich die godardsche Montage als blanchotsche Kritik, die im Dazwischen der Bilder aus der Vollendung des Werkes Histoire(s) du cinéma und des Kinos zur eigenständigen Kunst einen unendlichen Prozess macht.

Dabei ergänze ich Blanchots Kritik um das derridasche Supplément, das die wiederholte Ergänzung der Schreibbewegung um einen unschließbaren Bedeutungsmangel bezeichnet. Bislang taucht Derrida in der Forschung zu Godard und den Histoire(s) nur selten, am Rande oder auf Umwegen auf. John E. Drabinski hat einen Vergleich Derrida-Godard vorgelegt, der auch die Histoire(s) miteinbezieht[34]. Drabinski untersucht,

---

31 Hill, »›A Form That Thinks‹«, S. 414f: »By conceiving the image not as self-identity but as repetition and difference the *neutre* also names that fold – not to be confused with self-reflexivity – by which cinema (among others), by dint of montage, is able to withdraw from itself to allow the singularity of its own trace to appear (and disappear).« Hervorhebung im Original.

32 Maurice Blanchot, »Das Museum, die Kunst und die Zeit«, in: ders., *Die Freundschaft*. Übers. v. Ulrich Kunzmann, Uli Menke. Berlin: Matthes & Seitz, 2011. S. 22–57; 56. Im Original: »Le musée, l'art et le temps« (1950–1951), in: Blanchot, *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. S. 21–51; 50f: »L'image est bonheur, – mais, près d'elle, le néant séjourne […]. [L]'image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous.« Bei Hill, »›A Form That Thinks‹«, auf S. 411 in Englisch.

33 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

34 Vgl. John E. Drabinski, *Godard Between Identity and Difference*. New York, London: Continuum, 2008. S. 3, 13f, 116–138.

inwieweit die HISTOIRE(S) die Spuren eines radikal »Anderen« in sich tragen und dieses »Andere« in ein Darstellungsproblem des Kinos verwandeln – vor allem ausgehend von der Frage nach der (Un-)Darstellbarkeit der Shoah. Mit Derridas »hauntologie«, dem Gejagtwerden jeder Präsenz von einer Nicht-Präsenz, untersucht Drabinski, wie in den HISTOIRE(S) der Einbruch des Anderen, Traumatischen und Undarstellbaren die Kontinuität und Identifizierbarkeit der Geschichte des Kinos (ihre Wiedererkennbarkeit durch Filmausschnitte) unterbricht und hinter der Präsenz der Bilder ein Unsichtbares aufscheinen lässt. Ich interessiere mich weniger für dieses spektrale Vermögen des Kinos, als für Derridas Theorie der Schrift und des Suppléments, die es erlaubt, »Kino« als auszulegenden Bedeutungszusammenhang zu verstehen. Ropars-Wuilleumier, die Godards Filme mit Blanchots fragmentarischem Schreiben vergleicht (s.o.), hat in *Le texte divisé* (1981) Sergei Eisensteins Montagetheorie mit Derridas Theorie der differenziellen Schrift zusammengedacht, um eine »filmische Schrift« zu beschreiben, deren Bedeutungsstabilität fortlaufend erschüttert wird[35]. Später hat Douglas Morrey darauf hingewiesen, dass Godard in LE GAI SAVOIR (FRA 1969) Derridas *De la grammatologie* (1967) zitiert, um die Spaltung von Bedeutungsintention und Bedeutungsinhalt zu betonen[36] – unter anderem in diesem Buch entwirft Derrida seine Theorie des Suppléments. Auch Hills Analyse der differenziellen Spur des Kinos in den HISTOIRE(S) korrespondiert indirekt mit Derrida, denkt man doch hier an Leutrat, der in seinem Aufsatz »Des traces qui nous ressemblent« (1988) Godards Video-Essayfilme wie SCÉNARIO DU FILM PASSION als »Suppléments« der dazugehörigen Spielfilme bezeichnet hatte: Für Leutrat sind die Essayfilme Ergänzungen, Anreicherungen und Vollendungen der »Haupt«-Filme[37], die »Spur« im Zwischenraum der Bilder erinnert ihn an Derridas Supplément, das ein schon Gemachtes wie noch zu Machendes bezeichnet und einen Prozess der Bedeutungsentfaltung anregt[38]. Die von Hill bei Godard ausgemachte singuläre, nicht zu fixierende, unwiederholbare »Spur des Kinos«, dieses »Nichts« zwischen zwei Bildern, zwischen ihrem Erscheinen und Verschwinden, kann in diesem Sinne nicht nur als Produkt der Montage bzw. der Kritik nach Blanchot interpretiert werden, sondern auch mit Derrida als weiter herstellbares, niemals einfach »realisiertes« Supplément des Kinos. Godards Montagen in den HISTOIRE(S) erhalten dadurch – ebenso wie Daneys Kritiken (vgl. I.1.3) – einen *philologischen* wie *systematischen* Charakter. Nicht nur arbeiten die Montagen als Kritiken im Sinne Blanchots philologisch an der Vollendung des Werkes HISTOIRE(S) DU CINÉMA, sondern ergänzen dieses um ein mit Derrida verstandenes Supplément, um einen Bedeutungsausstand und damit um eine systematische Erweiterbarkeit, womit über das Werk hinausgehend ein immer weiter zu ergänzender Bedeutungszusammenhang des Kinos überhaupt anvisiert ist. Indem ich Montage als konstanten Aufschub von Bedeutung sowie der Bedeutung dessen denke,

---

35 Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé – essai sur l'écriture filmique*. Paris: PUF, 1981. Vgl. Brian Lewis, »Le texte divisé (compte rendu)«, in: *Communication Information*, vol. 5, no. 1, 1982. S. 282–286.

36 Vgl. Morrey, *Jean-Luc Godard*, S. 87.

37 Vgl. Leutrat, »Des traces qui nous ressemblent«, S. 132.

38 Vgl. ebd. S. 134.

was Montage für Godard überhaupt ist, leiste ich außerdem einen Beitrag zu einer Forschungsdebatte, die ich im Folgenden nachzeichne.

I.2.3 Der Streit um die Montage: Zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit der Erlösung der Geschichte

Diese Debatte dreht sich um das Verhältnis der Montage bzw. des Kinos zum »Wirklichen« und zur Geschichte des 20. Jahrhunderts und um die Grundspannung, in der sich Godards Montage befindet: zwischen einer bazinschen Auffassung des photographischen Bildes als Abdruck des Wirklichen, also des dokumentarischen, aufzeichnenden Charakters des filmischen Bildes und seiner phänomenologischen Unmittelbarkeit einerseits, und seiner filmsprachlichen Verkettung in einer »narrativen Artikulation« andererseits[39]. Diese Spannung ist zentral für ein Narrativ in den Histoire(s), das in der Forschung vielfach kommentiert wurde, und eine teleologische Schuld- und Erlösungsgeschichte des Kinos in poetischer Form verhandelt. Dieses Narrativ wurde von Michael Temple und John S. Williams rekonstruiert wie folgt. Für Godard war das Kino ursprünglich dafür geschaffen, das Wirkliche aufzunehmen und zu projizieren (in einem Kinosaal). Dies erlaubte eine demokratische Erfahrung, da die Zuschauer*innen sich in die gezeigte Welt hineinprojizieren, sie selbst entdecken konnten. Gleichzeitig war das Kino seit seinen Anfängen Teil der Unterhaltungsindustrie, die kommerzielle Interessen verfolgte und in Spielfilmen Geschichten erzählte, womit sein dokumentarisches Potenzial schnell dem Bedürfnis nach immer neuen sensationellen Spektakeln geopfert wurde. Temple und Williams deuten noch weitere Stationen dieser Verfallsgeschichte an, die Godard in den Histoire(s) evoziert und die davon charakterisiert ist, dass das Kino vom Wirklichen »abfällt«: das Aufkommen des Tonfilms, sowie insbesondere die Tatsache, dass das Kino (vor Kriegsende) nicht die Konzentrationslager der Nazis gefilmt hat[40]. Zusammenfassend sprechen sie von einem »tragic narrative of waste and shame«[41]. Bezüglich der Rolle des Tonfilms präzisiert Michael Witt, dass für Godard die Verdrängung des Stummfilms durch den Tonfilm der Verdrängung einer rein visuell basierten »entdeckerischen Vitalität« durch das »Diktat« von Skript, Dialog und Text gleichkommt. Als

---

39 Vgl. Vinzenz Hediger, »Eine Vorbemerkung zu Jacques Rancières ›Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten‹«, in: *montage AV*, Band 14, Heft 1, 2005. S. 153–157; 154f. Vgl. auch Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 22ff.

40 Vgl. Michael Temple, John S. Williams, »Jean-Luc Godard: Images, Words, Histories«, in: *Dalhousie French Studies*, vol. 45, Winter 1998. S. 99–110; 99f: »At the risk of gross oversimplification, Godard's principal thesis is that cinema reneged on its duty to represent reality. Originally conceived as a screening, or projection, of the real, cinema was a truly democratic experience: it allowed people the chance to rediscover the world in a moment of pure vision and so ›project‹ themselves into it. Yet cinema quickly became obsessed with the need for spectacle, abdicating its documentary power and capacity to engender new ideas and sensations in favor of two very familiar stories, sex and death. Commerce soon took over, and, with the arrival of the usurping, illegitimate tyrant known as the talkie, cinema began to lie, even ›forgetting‹ to film the Nazi concentration camps.«

41 Ebd. S. 100. – Für weitere Zusammenfassungen dieser »Erzählung« vgl. John S. Williams, »The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma«, in: *Screen*, vol. 40. no. 3, Autumn 1999. S. 306–315; 308; und Temple, Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000«.

den »originellsten« Tod des Kinos bei Godard bezeichnet er indes das Versagen des Kinos, den Gräueln des Holocausts nicht angemessen begegnet zu sein, sie nicht angemessen durchgearbeitet zu haben[42]. Auch Morrey und Richard Brody haben das ungefilmt Gebliebene der Shoah als »Urkatastrophe« des Kinos für Godard bezeichnet[43]. Nach Godard hat das Kino in Anbetracht der Nazi-Konzentrationslager und der Shoah seine historische Mission der Aufnahme des Wirklichen »verraten«.

Godards Montage wird in diesem Zusammenhang von vielen Kommentator*innen nicht nur eine poetische Funktion, sondern auch eine historisch-ethische Mission zugesprochen. Zentral dafür sind die Auseinandersetzungen Rancières mit Godards Werk. Michael Temple und John S. Williams hatten noch in den aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgerissenen Bildern der HISTOIRE(S), die die Zuschauer*innen kaum zuordnen können, »reine Epiphanien filmischen Schaffens« gesehen, die jenseits jeder Bedeutung und narrativen Funktion einen »Status als reine Bilder« innehaben[44]; Williams hat später darauf hingewiesen, dass diese Bilder auch in einem »größeren Zeichenzusammenhang« (»larger signifying system«[45]) aktiv werden. Gerade diesem Umstand, dass die Bilder über jede »Reinheit« hinausgehen und in einen gemeinsamen Bedeutungszusammenhang eingeschrieben sind, hat Rancière schließlich die historisch-moralische Dimension von Godards Montage abgelesen. Rancière argumentiert, für Godard habe das Kino seine Aufgabe verraten, weil es nicht das Wirkliche gezeigt und stattdessen mit den Bildern Geschichten erzählt habe, worauf Godard in den HISTOIRE(S) reagiert, indem er Bilder und Filmausschnitte aus ihren narrativen Funktionen heraustrennt. Anhand von Godards Umgang mit Hitchcock in der Episode 4a hat Rancière in seinem Beitrag zum von Temple, Witt und Williams herausgegebenen *For Ever Godard*-Sammelband gezeigt, dass in der Folge dieses Heraustrennens »reine« und von ihrer narrativen Funktion gänzlich befreite Bilder dennoch unmöglich sind, da diese auch nach ihrer Extraktion immer noch unendliche Verbindungen untereinander eingehen: »Being an image still means being a link.«[46] Nachdem schon Bellour Godard mit einem romantischen Schriftsteller verglichen hatte, der den eignen Schaffensprozess mitreflektiert, hat Rancière in »Une fable sans morale« Godards Montage-Projekt dann einem »ästhetische Regime« der Kunst zugeordnet, das der romantischen Poetik Schlegels des »Alles spricht« entspricht[47]. Dieses »ästhetische Regime« ist für Rancière die (romantische) Gemeinschaft aller Bilder, die immer neue Bande untereinander knüpfen, eine Serie von Neuanfängen stiften und sich gegenseitig metaphorisch ausdrücken, um Zeugnis für die »Geschich-

---

42 Vgl. Michael Witt, »The Death(s) of Cinema According to Godard«, in: *Screen*, vol. 40. no. 3, Autumn 1999. S. 331–346; 334. In seinem Text nennt Witt als »Tod« noch den Mai 1968 als Abschied von bourgeoisen und industriellen Formen der Filmproduktion. Vgl. auch Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 119ff.

43 Vgl. Morrey, *Jean-Luc Godard*, S. 230. Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 511ff.

44 Vgl. Temple, Williams, »Jean-Luc Godard: Images, Words, Histories«, S. 106.

45 Williams, »European Culture and Artistic Resistance in HISTOIRE(S) DU CINÉMA Chapter 3a, ›La monnaie de l'absolu‹«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 113–139; 125.

46 Jacques Rancière, »Godard, Hitchcock and the Cinematographic Image«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 214–231; 224.

47 Vgl. ders., »Eine Fabel ohne Moral«, S. 167.

te« abzulegen[48]. Ausgehend von dieser ästhetischen Verschränkung von Montage und Geschichte kann nun die Frage gestellt werden: Hat Godard eine spirituelle Auffassung von Montage, oder ist sie für ihn eine rein ästhetische Praxis? Soll das Kino eine nicht gefilmte, vergessene und verschwundene Wirklichkeit, die Wirklichkeit von Auslöschung und Tod, qua Montage reparieren, heilen, wiederauferstehen lassen? Oder markiert die Montage stattdessen die Unmöglichkeit dieses Unterfangens, von dem nur ästhetische Reste bleiben?

Rancière geht davon aus, dass Godards Montage einen religiösen Anspruch hegt. Dies macht er fest an einer Stelle, die in der Forschungsdiskussion emblematisch geworden ist, und die ich im 3. Teil dieser Arbeit genauer untersuchen werde (vgl. III.4.3). Gegen Ende der Episode 1a zeigt Godard Standbilder von dokumentarischen Aufnahmen, die der US-amerikanische Regisseur George Stevens bei der Befreiung des KZ Dachau gemacht hat. Diese kombiniert Godard mit einer Szene aus einem späteren Hollywood-Spielfilm von Stevens, A Place in the Sun (USA 1951), in der sich Elizabeth Taylor im Badeanzug vom Boden erhebt, wo ihr Geliebter liegt (gespielt von Montgomery Clift). Godard umrahmt diesen Moment, den er verlangsamt in Zeitlupe ablaufen lässt, mit einem Ausschnitt eines Gemäldes von Giotto, das die Begegnung Maria Magdalenas mit Jesus im leeren Grab zeigt. Für Rancière ist dies eine ikonische Wiederauferstehung des Kinos und des »reinen Bildes« des Wirklichen aus dem »Tod der Vernichtungslager«[49], in denen das Kino nicht anwesend war. Aber dieses reine Bild, so führt Rancière aus, ist schon das Produkt einer Montage – und damit nicht mehr rein. Godards Vorwurf, das Kino habe seine eigentliche Mission verraten (mit reinen Bildern des Wirklichen Zeugnis vom Jahrhundert abzulegen) ist, ebenso wie das Heilmittel (die Wiederauferstehung reiner Bilder), in der Logik der rancièrschen Argumentation selbst schon Produkt einer Manipulation, einer Montage. Die »Schuld« des Kinos, in der Shoah nicht anwesend gewesen zu sein, ist damit nicht als reales Versagen des Kinos zu deuten. Rancière spricht in dieser Hinsicht mit dem französischen Titel von Hitchcocks The Wrong Man (USA 1956), Le faux coupable, vom Kino als einem »›falschen Schuldigen‹«[50]. Rancière erkennt also bei Godard einen »rettenden«, spirituellen, metaphysischen Charakter der Montage, den er jedoch kritisiert, indem er ihn als Effekt eines romantisch-ästhetischen Projektes der Kunst und der Geschichte enttarnt, das sich in Godards Montagen ausdrückt, aus denen diese Vorstellung »reiner Bilder« überhaupt erst abgeleitet werden kann.

Anschließend an Rancière hat Hediger in seinem Beitrag zum *For Ever Godard*-Band vorgeschlagen, Godards romantische Ästhetik als innerhalb des kommerziellen Filmemachens strategisch gewählte Form zu verstehen, die es erlaubt, die Histoire(s) weniger als fertigen »Film« denn als ankündigenden Trailer zu denken, um so in die kommerzielle Logik des Kinos die romantische Idee des Unvollendeten und unaufhörlichen Neubeginnens integrieren zu können[51]. Auch Morgan geht nicht von einer metaphysischen

48 Vgl. ebd. Vgl. auch Hediger, »Eine Vorbemerkung zu Jacques Rancières ›Eine Fabel ohne Moral‹«, S. 156.

49 Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 174.

50 Ebd. S. 177.

51 Vgl. Vinzenz Hediger, »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 144–159; 155ff.

Implikation der Montage bei Godard aus und interpretiert, im Rahmen seiner Annäherung der HISTOIRE(S) an die Malerei, die Stevens-Giotto-Sequenz als pädagogisches Modell, das den Zuschauer*innen beibringen soll, wie im Kino durch ästhetische Konstrukte Geschichte geschrieben und modifiziert wird[52]. Weniger pädagogisch und eher pessimistisch versteht Jacques Aumont in *Amnésies* (1999) das Kino nach Godard als orphische Kunstform, die stets die Unmöglichkeit der »Rettung« des Vergangenen unterstreicht: Wie Orpheus schaut das Kino in die Vergangenheit, welche es ebenso erscheinen lässt wie in ihrer Entstellung durch die Fiktion wieder ins Nichts zurückverweist, weswegen das Gedächtnis von Narrationen und Emotionen gejagt, alteriert und verfälscht wird[53]. Dahingegen macht Hediger mit seiner Trailer-These ein Gedächtnis in Form immer nur angekündigter, also zukünftiger Erinnerungen aus, die nie in realisierter Form vorliegen können. Damit kann mit Hediger der von der Forschung viel diskutierte, oft auf die Stevens-Giotto-Sequenz angewandte Satz »L'image viendra/au temps de la résurrection« (»Das Bild wird kommen/zur Zeit der Wiederauferstehung«) aus der Episode 1b, den Godard dem Heiligen Paulus zuschreibt (vgl. III.4.3), nicht als theologisches Dogma, sondern, mit dem Titel seines Aufsatzes, als schierer Vorverweis auf ein »memory in the future tense« verstanden werden.

Besonders stark entzündet hat sich die Debatte über den theologischen Charakter von Godards Montage-Begriff und die Erlösbarkeit eines vergangenen Wirklichen im Kino an der Frage nach der Darstellbarkeit der Shoah. Dabei ist immer wieder auf den Kontrast zwischen den HISTOIRE(S) und Claude Lanzmanns Zeug*innenfilm SHOAH (FRA 1985) hingewiesen worden. Um den Massenmord an den europäischen Jüdinnen und Juden filmisch zu bezeugen, filmt Lanzmann ausschließlich mündliche Zeugnisse und verzichtet gänzlich auf (dokumentarische oder fiktionale) visuelle Dar- oder Nachstellungen des Geschehens (auch in Form von Archivmaterial), um das Grauen in seiner Unvorstellbarkeit zu bewahren[54]. Mit Brody können die HISTOIRE(S) als Antwort auf Lanzmanns Film, als »counter-SHOAH« verstanden werden, da Godard Lanzmann dafür angegriffen hat, von der Shoah eben »nichts« zu zeigen; auf diesen Mangel habe Godard mit den HISTOIRE(S) reagieren wollen[55]. Die in Form von Interviews, Artikeln und privaten Treffen ausgetragene Debatte zwischen Godard und Lanzmann, die sich ursprünglich an Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST (USA 1993) entzündete, wurde von Antoine de Baecque eindrucksvoll nachgezeichnet[56]. Auf der Seite Lanzmanns hat Gérard Wajcman Godard vorgeworfen, mit seiner Forderung nach Bildern indirekt eine Forderung nach Beweisen der Shoah auszusprechen und damit der Holocaust-Leugnung in die Hände zu spielen[57]. Der Titel seines Textes, »›Saint Paul‹ Godard contre ›Moïse‹ Lanzmann«, weist

52 Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 179–182, 190.

53 Vgl. Aumont, *Amnésies*, S. 39–45.

54 Vgl. für Lanzmanns Polemik gegen die bildliche Darstellbarkeit der Shoah auch Gertrud Koch, »The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's SHOAH«, in: *October*, vol. 48, 1989. S. 15–24.

55 Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 511.

56 Vgl. Antoine de Baecque, »Godard et la Shoah«, in: Alain Kleinberger, Philippe Mesnard (Hg.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*. Paris: Éditions Kimé, 2013. S. 105–124.

57 Vgl. Gérard Wajcman, »›Saint Paul‹ Godard contre ›Moïse‹ Lanzmann«, in: *L'infini*, no. 65, 1999. S. 121–127.

exemplarisch auf die quasi religiöse Dimension des Konfliktes zwischen Ikonophilie und Ikonoklasmus hin, zu deren Repräsentanten Godard und Lanzmann werden. Diese Dimension wird auch von Libby Saxton in ihrer Diskussion der Filme von Lanzmann und Godard aufgegriffen, wobei sie letzterem vorwirft, eine ikonophile, konsolatorische Geschichtsschreibung zu betreiben und einem naiven Narrativ der Erlösung undarstellbaren Grauens durch Bilder stattzugeben[58].

In *Images malgré tout/Bilder trotz allem* hat Georges Didi-Huberman Godard gegen Saxton und Wajcman verteidigt[59]. Vor dem Hintergrund der Diskussion über den historischen und ästhetischen Wert von photographischen Aufnahmen aus Auschwitz, gemacht von Mitgliedern des Sonderkommandos, argumentiert Didi-Huberman, dass Godards Montagen nicht die naive Vorstellung einer vollständigen bildlichen Restitution des Unvorstellbaren oder einer »Auferstehung im theologischen Sinn«[60] bedienen, sondern die Unmöglichkeit einer solchen Restitution und die Störung der Einheit jedes möglichen Bildes herausstellen. Für Didi-Huberman heben Godards Montagen (wie in der Stevens-Giotto-Sequenz) die Spannungen zwischen den einzelnen Elementen nicht dialektisch in einem dritten Bild auf, sondern stellen diese Differenzen aus, um die Eigenheiten und Widerständigkeiten der einzelnen Elemente zu betonen[61]. Didi-Huberman vergleicht – ebenso wie Alain Bergala, Monica Dall'Asta und Céline Scemama – Godards Montagen mit der Funktion des »Engels der Geschichte« aus den *Geschichtsthesen* Walter Benjamins[62]: Benjamins Engel ist der Vergangenheit zugewandt und sieht sie als »eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft«, ohne mehr die »Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen«[63] zu können. Auch wurden in der Forschung Benjamins »Bild der Vergangenheit« aus den *Geschichtsthesen* und das »dialektische Bild« aus dem *Passagenwerk* mit den Histoire(s) in Verbindung gebracht, um die metaphysischen Implikationen der Montage bei Godard abzutragen. Bereits Leutrat hatte 1994 die Histoire(s) mit den einschlägigen Passagen aus den *Geschichtsthesen* zusammengelesen, die Godard in Hélas pour moi (FRA/CH 1993) auch als literarische Zitate verwendet[64]; Leslie Hill und Monica Dall'Asta haben die Histoire(s) mit dem *Passagenwerk* verglichen, da beide Werke aus Zitaten bestehen, anhand derer sie die Geschichte des 19. bzw. 20. Jahrhunderts erzählen[65]. Benjamin ist, Dall'Asta zufolge, auch deshalb ein historiographisches Modell für Godards Histoire(s), da er,

---

58 Vgl. Libby Saxton, »Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 364–379.

59 Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 173–213.

60 Ebd. S. 213.

61 Vgl. ebd. S. 211.

62 Vgl. ebd. S. 211–213. Vgl. Bergala, *Nul mieux que Godard*, S. 221–249. Vgl. Monica Dall'Asta, »The (Im)possible History«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 350–363; 352. Vgl. Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006. S. 178–181.

63 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.1*, 1991. S. 691–704; 697f.

64 Vgl. Jean-Louis Leutrat, »Histoire(s) du cinéma ou comment devenir maître d'un souvenir«, in: *Cinemathèque*, no. 5, 1994. S. 28–39; 28.

65 Vgl. Hill, »›A Form That Thinks‹«, S. 415. Vgl. Dall'Asta, »The (Im)possible History«, S. 354.

wie vor ihm Nietzsche, dem Historizismus als reiner Aufhäufung von vergangenen Fakten abschwört[66]. Das »wahre Bild der Vergangenheit« ist ins Benjamins *Thesen* nicht Erkenntnis dessen, »›wie es denn eigentlich gewesen ist‹«; es »*huscht* vorbei«, seine einzige »Erkennbarkeit« besteht im kurzen »Aufblitzen«[67] der Erinnerung im Moment der Gefahr ihres endgültigen Verschwindens. Im *Passagenwerk* entsteht so ein »dialektisches Bild«, in dem »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.«[68] Gegen die Idee der Herstellung eines ganzheitlichen Bildes der Geschichte bei Godard kann daher Benjamins »Bild« als flüchtiges, fast unmögliches Erkenntnismoment angeführt werden: Godards Montage entspräche dann einer schockhaften Konstellation aus zwei Bildern, einem »dialektisches Bild«, in dem die Vergangenheit im Augenblick ihres Verschwindens nur kurz aufscheint. Auf Benjamin beruft sich in seiner Interpretation der HISTOIRE(S) auch Junji Hori, der für Godards Werk ein doppeltes historiographisches Modell annimmt, bestehend aus einem von Bazin übernommenen quasi-religiösen Glauben an die »reine Präsenz« der Bilder, und der »Montage« zur Rettung eines nicht gefilmten, immer »verpassten« Wirklichen im Sinne Benjamins[69]. Godards Montagen können unter diesem Blickwinkel nur gegen das Vergessen kämpfen, es aber nicht aufhalten. Damit kann eine mögliche »Wiederauferstehung durch das Bild« nicht der Widerherstellung einer ursprünglichen Ganzheit, sondern nur einem ständigen Kampf gegen das Vergessen historischer Ungerechtigkeiten entsprechen. Alan Wright hat die unversöhnliche Gegensätzlichkeit der Bilder betont, durch welche Godard die Unmöglichkeit deutlich macht, der Wirklichkeit des Schreckens Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; Morrey hat hervorgehoben, dass Godard in seinen Montagen immer neue Formen für das Unausdrückbare findet, um zumindest das Begehren nach Gerechtigkeit für diese historische Ungerechtigkeit am Leben zu erhalten[70]. Hill hat schließlich das Paradox der Erlösung des Wirklichen durch die Kräfte der Montage bei Godard auf den Punkt gebracht und von einem »doppelten Sinn der Macht und der Ohnmacht des Kinos« sowie einer »Gnade (ohne Gnade) einer unmöglichen Erlösung«[71] gesprochen: Kraft und Schwäche, Erlösung und Nicht-Erlösung fallen in eins, womit die Montage in den HISTOIRE(S) immer auch ihr eigenes Auseinanderfallen und ihre Beschränkung bei der Erlösung des vergessenen Wirklichen demonstriert.

66 Vgl. Michael Temple, John S. Williams, Michael Witt, »History and Memory«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 332–333; 332. Vgl. Dall'Asta, »The (Im)possible History«, S. 357f.

67 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, S. 695. Hervorhebung im Original. »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. […] Vergangenes historisch artikulieren […] heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.«

68 Ders., *Gesammelte Schriften, Band V.1*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 576f.

69 Vgl. Junji Hori, »Godard's Two Historiographies«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 334–349.

70 Vgl. Alan Wright, »Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 51–60; 52. Vgl. Morrey, *Jean-Luc Godard*, S. 226, 230.

71 Hill, »›A Form That Thinks‹«, S. 405: »double sense of the power and impotence of cinema«, und S. 410: »grace (without grace) of impossible redemption«.

Ein aktuellerer Beitrag zu dieser Debatte ist Didi-Hubermans *Passés cités par JLG* (2015). Hier schlägt er kritischere Töne an als in *Images malgré tout*. Im Vordergrund steht die Unmöglichkeit, Godards Montagen, die eine Entscheidung über ihre genaue Bedeutung oft unmöglich machen, überhaupt noch zu widersprechen. Damit versteht Didi-Huberman sie als autoritäres Diktum unter dem Mantel einer nur scheinbar antiautoritären Zitatpraxis: Diese beruft sich vielmehr auf bereits existierendes Material[72], um die Autorität eines die Geschichte »vereinnahmenden«[73] »Künstler-Historikers« (»artiste-historien«) zu garantieren, der komplexe Zusammenhänge immer auch vereinfacht[74]. Godard, der die Histoire(s) mit seinem Selbstporträt beendet und dieses mit dem Selbstporträt eines weiteren Künstlers, Vincent Van Gogh, überblendet, scheint, so Didi-Huberman, zu suggerieren, dass er selbst die ganze Autorität des Kinos repräsentiere, dass das Kino allein durch ihn hindurch spreche und nur durch ihn zu einer Geschichte komme[75].

I.2.4 Die Suche nach der Montage: Montage als Projekt und Supplément

Bislang wurde die Montage in den Histoire(s) als poetisches Konstruktionsprinzip einer Geschichte des Kinos verstanden, die mit dessen eigenen Mitteln fabriziert wird, und sie wurde im Kontext des Verhältnisses des Kinos zu anderen Künsten und Medien sowie im Kontext von Videoschnitt, Kunstgeschichte, Historiographie, Schrift und Literatur diskutiert. Dabei wurde sie oft auf zweierlei Art bewertet: als Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Erlösung unsichtbar gebliebener Aspekte der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Mit Blümlinger verweisen diese divergierenden Auffassungen auf zwei verschiedene Bildtheorien: Rancière, der Giottos Maria Magdalena in Godards Remontage der Episode 1a kritisch als »Engel der Auferstehung« betrachtet und die sakrale Botschaft der Szene hervorhebt, geht vom Bild als metaphorischem und spekulativem Objekt aus; Didi-Huberman (in *Images malgré tout*) betont affirmativ Benjamins »Engel der Geschichte«, den Bruch in der Katastrophe und damit eine Vorstellung vom Bild als Verschwindendes, als Spur[76]. Diese Bildtheorien können auch als konkurrierende Montagetheorien gedeutet werden, insoweit sie sich auf komponierte Bilder, auf Produkte von Godards Montageoperationen beziehen.

Die zentrale Forschungsfrage wäre damit folgendermaßen zu stellen: *Welche historisch-ethische Funktion hat die Montage in den Histoire(s) du cinéma?* Diese Frage, so lässt sich mit Didi-Hubermans *Passés cités par JLG* sagen, wird auch von Godard in seinen Montagen selbst provoziert und produziert, weil er sich durch die Auftrennungen von Sinn eine künstlerische Autorität verleiht, die eine Bedeutungsintention nicht preisgibt, nur über sie spekulieren lässt.

72 Vgl. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 11–30.

73 Vgl. ebd. S. 78. »Façon, peut-être, de *s'approprier toute l'histoire* à travers le prisme d'une figure, l'artiste […].« Hervorhebung im Original.

74 Vgl. ebd. S. 84.

75 Vgl. ebd. S. 133–135.

76 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192f.

Ich möchte daher untersuchen, auf welche Weise die Montage bei Godard ihren Sinn immer weiter *aufschiebt*. Dabei gehe ich von der Idee aus, dass die Montage bei Godard ein Supplément im Sinne Derridas ist, das immer noch zu ergänzen ist, weiterhin aussteht und »fehlt«. Wie Witt herausgestellt hat, ist »Montage« bei Godard nicht nur als poetische Verfahrensweise zu verstehen – sondern gleichzeitig als originale Erfindung, Grundessenz und *nie erreichtes* Telos des Kinos, als etwas also, was noch nicht oder nur ansatzweise gegeben war, als wüsste man noch gar nicht, was »Montage« überhaupt ist[77]. Dies hat Godard selbst mit Bezug auf die HISTOIRE(S) immer wieder betont. In ihrem 1988 geführten, in der Episode 2a in Form von Videoausschnitten teilweise übernommenen Gespräch zwischen Daney und Godard über das zu diesem Moment gerade begonnene Projekt der HISTOIRE(S) spricht Godard von der »Einsamkeit« der Geschichte des Kinos (»jenseits des Menschen«), und davon, dass Montage »ausschließlich im Inneren des Kinos« zu finden sei. Als sei mit dem Kino auch die Idee der Montage erfunden worden; und als sei diese Montage, von der oft nur eine vulgäre Worthülse geblieben sei (»die Montage bei Welles«, »die Abwesenheit der Montage bei Rossellini«), in Wahrheit ein – wenngleich unentwickelt gebliebenes – wissenschaftliches Forschungsinstrument des Vergleichens oder Unterscheidens, des Annäherns von Unterschiedenem. Nun hat das Kino zwar die »Montage« gesucht, seine Geschichte ist folglich die Geschichte dieses Suchens – aber es hat sie nie gefunden. Selbst große Innovator*innen im Bereich filmischer Formen wie David Wark Griffith, Vertov oder Eisenstein sind für Godard allesamt nur Stationen dieser Suche. Wenn Eisenstein im PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925) die Steinlöwen von Odessa aus verschiedenen Winkeln zeige, würde er damit zwar neue Einstellungswinkel erfinden, ohne dass dies jedoch der Idee der »Montage« entspräche – höchstens einem »effet de montage«, einem Montage-Effekt[78]. Ähnlich äußert sich Godard in einem Vortrag, den er 1989 an der französischen Filmhochschule La Fémis gehalten hat, und in dem er über das Kino sagt: »seine Originalität, die nie wirklich existiert haben wird, wie eine Pflanze, die niemals wirklich aus der Erde gedrungen ist, ist die Montage.«[79]

Es ist dieser von Witt angedeutete, aber nicht weiter kommentierte Aspekt, den ich in meiner Arbeit ins Zentrum stellen und weiterverfolgen möchte. In der Forschung ist er bislang so gut wie nicht ernstgenommen worden. André Habib hat angenommen, dass Godard qua Video dieses Wesen des »Kinos« und der Montage findet, nach der das Kino (und Godard) bislang gesucht haben[80]. Im Fémis-Vortrag hebt Godard jedoch hervor, dass auch auf Video »Montage« nicht möglich sei, da man hier nicht auf physische Art »schneiden« könne, wie dies auf Film möglich ist[81]. Mit Blick auf seine Kernaussage, die

77 Vgl. Witt, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard«, S. 123f. Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 28.

78 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:33:00-00:40:00.

79 Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: *T* 2, S. 242: »son originalité qui n'aura jamais vraiment existé, comme une plante qui n'est jamais vraiment sortie de la terre, c'est le montage.«

80 Vgl. André Habib, »Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les HISTOIRE(S) DU CINÉMA, de Jean-Luc Godard«, in: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 13, no. 3, 2003. S. 9–31; 25f.

81 Vgl. Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: *T* 2, S. 242: »Au montage, on se sent enfin en sécurité. C'est le moment qui me semble unique au monde, que je ne retrouve pas dans la vidéo, parce que là, on ne peut pas couper. Au montage, on a physiquement [...] un moment, comme un

Montage sei überhaupt nie gefunden worden, kann gefragt werden, warum Montage auf Video nicht möglich sein soll im Gegensatz zum analogen Schnitt, wenn doch auch dieser mit »Montage« nicht in eins gebracht werden kann. Die Ausrichtung dieser Statements bleibt jedoch, trotz oder gerade wegen ihrer Inkohärenz, gleich: Die Bedeutung von »Montage« wird aufgeschoben, um zu signifizieren, dass sie noch nicht erfunden oder gefunden, noch nicht wirklich bekannt ist; noch dort, wo sie an der einen Stelle designiert wird (im analogen Bereich), wird sie an anderer Stelle wieder suspendiert.

Das bedeutet, dass die Montage in den Histoire(s) genau diese *Suche* nach der Montage sein muss, ihren Sinn immer weiter aufschiebt, nie eine wirkliche Entscheidung über den Sinn der Geschichte (des Kinos) erlaubt oder mit Sicherheit einer bestimmten Bildtheorie zugeordnet werden kann. Eine solche »Entscheidung« (Erlösung oder nicht?) wäre stets nur ein Effekt einer Montage, die sich nie ganz realisieren kann, also jeden von ihr hervorgebrachten Sinn ebenso wie das, was sie selbst ist und bedeutet, immer weiter aufschiebt. Indem ich die bislang kaum berücksichtigte Idee der Montage in den Histoire(s) als unabschließbare Suche nach der (Idee der) Montage – also nach sich selbst –, als unabschließbaren Prozess ihrer Vollendung und der Ergänzung ihres Sinns ins Zentrum stelle, kann ich einen neuen Blick auf die Forschungsdebatte über den Sinn der Montage in den Histoire(s) werfen. »Montage« in den Histoire(s) möchte ich weniger als Technik, autoritäre Methode, poetische Praxis, Theorie oder ästhetische Befragung über ihr erlösendes Potenzial für die Geschichte des 20. Jahrhunderts untersuchen, sondern als Prozess ihrer eigenen permanenten Vollendung und Neuöffnung – als Prozess, der die anhaltende Debatte über die Montage in der Histoire(s)-Forschung überhaupt erst begründet.

Vor diesem Hintergrund möchte ich die Montage, als nie realisiertes Wesen des Kinos, als *Supplément* des Kinos verstehen, welches das Kino als Bedeutungszusammenhang weiter ergänzbar hält. Meint Derrida mit dem Supplément den wiederholten Eintrag des Ausstands von Sinn und seiner unendliche Ergänzbarkeit, dann kann Montage in den Histoire(s) bezüglich ihrer eigenen Bedeutung als *Supplément* verstanden werden, das über den Sinn der durch sie hervorgebrachten Konstellation immer wieder neu entscheiden lässt, weil sie ihren eigenen Sinn, mit jeder weiteren Montage, jedem neu dazukommenden Bild, aufschiebt und ergänzbar hält. Die Montagen in den Histoire(s) halten – als Kritiken im Sinne Blanchots – den Bedeutungshorizont des Werkes Histoire(s) du cinéma lebendig und offen, und sie wachen dabei über ein Supplément des Kinos *überhaupt*, das in der niemals realisierten, nur immer weiter zu findenden Montage (als Wesen des Kinos) besteht und nur immer weiter durch neue Montagen ergänzt (und in seinem Ausstand wiederholt) werden kann.

Dieses Supplément des Kinos, das durch Godards Montagen produziert wird und ultimativ in der niemals erreichten Montage selbst besteht, werde ich im 3. Teil dieser Arbeit in drei Schritten untersuchen.

---

objet, comme ce cendrier.« – »Beim Montieren fühlt man sich in Sicherheit. Diesen Moment, der mir einzigartig vorkommt, findet man nicht in der Videotechnik, wo man nicht schneiden kann. Bei der Montage gibt es […] einen physischen Moment, vergleichbar einem Objekt, wie diesem Aschenbecher.«

Zunächst widme ich mich Godards Diskussion der Beziehung der Nouvelle Vague zur Filmsammlung von Henri Langlois und zu den großen Filmemacher*innen der Vorgänger*innengeneration. Diese Beziehungen verstehe ich als Modalitäten der Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigener Geschichte. Ich möchte zeigen, dass Godard diese Vollendung als fortlaufende Herstellung eines aus Filmen bestehenden Bedeutungszusammenhangs versteht, in dem er ein Supplément, einen Ausstand an Sinn verankert, der seine Bedeutungsoffenheit bewahrt.

In einem zweiten Schritt untersuche ich das Supplément des Kinos mit Bezug auf das Motiv der Projektion. In seinem *Cinema Historian* hat Witt nicht nur die Montage, sondern auch die Projektion als Herzstück der HISTOIRE(S) bezeichnet:

> »This takes us to the heart of Godard's thinking regarding the profundity of the relationship between cinema, reality, and history. For him, the making of history depends on the juxtaposition of montage, of apparently unrelated situations and periods. By recording the relations between disparate phenomena and between people and the world, and then revealing those relations to audiences at the moment of projections, cinema, for Godard, operated as a vast montage machine, which automatically and mechanically enacted the work of the historian as a monteur.«[82]

Mit Witt ist »Kino« für Godard ursprünglich eine Montagemaschine, die montierend Verhältnisse herstellt und im Akt der Projektion in einem Kinosaal einem Publikum vorführt. »Projektion« versteht Witt im Rahmen der HISTOIRE(S) als Metapher – aber lediglich für das klassische Dispositiv des Kinos: für die Vorführung von Filmen in einem dunklen Kinosaal[83]. In ähnlicher Weise hat Daniel Morgan von der Thematisierung der »Projektion« in den HISTOIRE(S) gesprochen, wobei er mit Sigmund Freud und Melanie Klein die psychoanalytische Dimension der Kino-Projektion als Auslagerung interner bzw. Internalisierung äußerer Objekte durchs Zuschauer*innensubjekt hervorhebt, das mit den Phänomenen auf der Leinwand interagiert[84]. Die »Projektion« in den HISTOIRE(S) wird von Witt und Morgan als *Metapher* für einen konkreten Ort (den Kinosaal und sein Dispositiv) verstanden, als Projektion einer Welt montierter Bilder und ihrer Verhältnisse. Projektion und Metapher weisen aber auch strukturelle Ähnlichkeiten auf. Dominique Païni hat die filmische Projektion als »Inkarnation« des Bildes auf der Leinwand verstanden[85], anschließend daran weist Helena Ferreira darauf hin, dass die Projektion einen Weg zurücklegt, einen Transport des Bildes vollzieht, seine Repräsentation ermöglicht[86]: Der Transport vom Projektor auf die Leinwand, die räumliche und zeitliche Verschiebung des Bildes in seiner Projektion finden auch in der rhetorischen Figur der Metapher statt, in der eine Sache auf ein Bild erst übertragen wird. Wenn nun aber die Projektion eine Metapher für den Ort des Kinosaals ist *und* dabei selbst Ähnlichkeiten

82 Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 28.

83 Vgl. ebd. S. 63.

84 Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 10, 25, 206, 210–212, 223f.

85 Vgl. Dominique Païni, »Pour une petite histoire de la projection«, in: ders. (Hg.), *Projections, les transports de l'image*. Paris: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997. S. 11–15; 12.

86 Vgl. Helena Ferreira, »Interrupted Surfaces. Installing the Projection«, in: dies., Ana Moutinho, Ana Teresa Vicente, José Gomes Pinto, Judite Primo (Hg.), *Post-Screen. Intermittence and Interference*. Lissabon: Edições Universitárias/CIEBA, 2016. S. 56–66; 59.

mit einer Metapher unterhält, dann ist der Kinosaal nicht mehr länger der einzige Referent für diese Metapher der Projektion, dann wird »Projektion« auch zur Metapher für die Metapher selbst, und damit zur Metapher für eine Metapher, die über diese und jede Ortsgebundenheit, über diesen und jeden klaren Referenten hinausgeht. Und dann ist es weiterhin die Projektion, die als Metapher die Definition von Kino als »Ort der Projektion« hin zu einer permanenten *Verschiebung* verschiebt. Ich werde zeigen, dass die Bedeutung von »Projektion« in den HISTOIRE(S) nicht länger auf einen bestimmten Ort (des Kinos) als »Ort der Projektion« reduziert werden kann – als Metapher weist sie über das Dispositiv, über den Ort hinaus, »projiziert« eine Idee von »Kino« jenseits seines traditionellen Ortes, ohne sich explizit auf einen bestimmten anderen, fixierbaren Ort zu beziehen, der den alten ersetzen würde. Diese »Idee« ohne Ort wäre, im Sinne der metaphorischen Spannweite des Begriffs »Projektion«, ein schierer »Vor-Entwurf« für ein Pro-jekt des Kinos, das stets nur an einem projizierten, provisorischen, »vorentworfenen« Ort beheimatet sein kann. So wird Kino zum Projekt eines weiter auszulegenden Bedeutungszusammenhangs. Als Metapher wird die Projektion zum Supplément des Kinos, zum Supplément eines unfertigen Textes, dessen Ergänzbarkeit sie/es garantiert und der auf diese Weise Projekt bleibt.

In einem dritten Kapitel verfolge ich dieses textuelle Kino-Projekt, diesen Bedeutungszusammenhang weiter als *Projekt der Montage*. Unter dem Supplément des Kinos fasse ich hier, nach der Projektion, die Montage selbst. Dieses Projekt oder diese *Projektion der Montage* geht über die von Witt und Morgan gemeinte Projektion montierter Bilder in einem Kinosaal hinaus: Die Projektion, der »Vorentwurf« der Montage macht aus dieser vielmehr die Essenz des Kinos, die immer nur Projekt bleibt, also nie wirklich gefunden und »realisiert« wird.

I.3 Daney und Godard als Kommentatoren einer Geschichte des Kinos

I.3.1 Das Tandem Daney & Godard in der bisherigen Forschung

Bisherige Kommentare zum »couple« Daney & Godard finden quasi ausschließlich im Rahmen einer Betrachtung des einen *oder* des anderen statt. Seitens Daney hat Patrice Rollet (in einer editorischen Notiz zu Daneys gesammelten Schriften) auf die gemeinsame Sensibilität für das »Verschwinden« des Kinos hingewiesen[1], Pierre Eugène erwähnt die Verbindung zwischen beiden nur kurz zu Beginn seiner Daney-Studie[2], um mit Godard Daney den Status eines »reinen Kritikers« zu verleihen. Auch an anderer Stelle – in einer Rezension zum vierten und letzten Teil von Daneys gesammelten Werken bei P.O.L. – fällt bei Eugène die Annäherung zwischen den beiden zurückhaltend aus: Sowohl Daney als auch Godard, so Eugène, haben Filmgeschichte jenseits eines linearen Geschichtsverlaufs als zyklische, imaginative Bewegung begriffen, durch die sich ihre persönliche, intime Geschichte mit jener des Kinos verbindet[3].

Ausführlichere Kommentare finden sich in der Godard-Forschung. Michael Witt hat in *Cinema Historian* dem Auftauchen Daneys in der Episode 2a der HISTOIRE(S) eine längere Passage gewidmet und spricht von einem »longstanding process of exchange between Godard's thought and practice and Daney's critical project, one that was elaborated in large part – as the latter was the first to recognize – in Godard's footsteps.«[4]

Dabei stellt er ihre Auseinandersetzungen mit den medialen Wandlungen des Kinos und eine gemeinsame Sensibilität für Phänomene wie den Zuschauer*innenschwund in Kinosälen, die Erfahrung der Projektion, die Marginalisierung des Kinos inmitten diverser elektronischer Unterhaltungsformen oder die Absorption des Kinobildes vom Visuellen und der Werbung in den Vordergrund[5]. In diesem Sinne haben schon vor Witt Elisabeth Büttner und Jean-François Pigouillé auf den Godard und Daney einenden Kampf

1 Vgl. Rollet, »Préface«, S. 11.

2 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 5.

3 Vgl. ders., »Mobilis in mobili«, S. 190.

4 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38f.

5 Vgl. ebd. S. 38–41, 177f.

gegen das homogene Bildregime des Fernsehens hingewiesen[6]. Witt stellt auch eine interessante Verbindung her zwischen Daneys Kolumnen für *Libération*, in denen er sich dem Zappen und der Sichtung von Kinofilmen im Fernsehen widmet, und den Montage-Experimenten Godards in seinen TV- und Videoarbeiten der 1970er Jahre[7]. Vor allem hat Witt die Bedeutung von Daneys Tod 1992 für die Histoire(s) nachgezeichnet, die sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Entstehung befanden. Für Godard sei Daneys Tod ein Schlag für das ohnehin schon angegriffene Kino gewesen[8]. Der Filmemacher hat, wie Witt unterstreicht, Daney in einem Nachruf für *Libération* als »ciné-fils« gewürdigt und ihn in Deux fois 50 ans du cinéma français (FRA/CH/UK 1995, gedreht gemeinsam mit Anne-Marie Miéville) als Vertreter einer Kunstkritik typisch französischer Prägung in eine Reihe mit Denis Diderot, André Malraux, Élie Faure und André Bazin gestellt[9]. Witt betont schließlich die Bedeutung des längeren, auf Video aufgezeichneten Gesprächs von 1988, das Daney in gekürzter Form als Text in *Libération* veröffentlicht und als Video von Godard in der Episode 2a ausschnittsweise verwendet wird. Mit Witt kann es als Fortführung einer schon 1987 im Rahmen von Daneys Radiosendereihe *Microfilms* (1985–1990) geführten Konversation zwischen den beiden verstanden werden (Sendungen vom 27. Dezember 1987 und 3. Januar 1988)[10]. Im elegischen Grundton der Episode sieht Witt auch einen Nachruf auf Daney nach dessen Tod. Er zeigt, dass eine Reihe von Zitaten, die Godard in dieser Episode verwendet, auf Daney bezogen sind: Charles Laughtons Night of the Hunter (USA 1955) und Fritz Langs Moonfleet (aus demselben Jahr) sind wichtige Filme für Daney gewesen, die er als Kind gesehen hat; die (Selbst-)Entdeckungsreisen ihrer kindlichen Helden ähneln seinen persönlichen Kino-Initiationserfahrungen[11].

Inwieweit kann aber von einer »speziellen« Beziehung zwischen Daney und Godard gesprochen werden? In Daneys Radiosendung hat der Kritiker viele Filmemacher*innen interviewt. Auch Serge Le Perons Dokumentarfilm Le cinéma et le monde (FRA 2012) hebt die Bedeutung des Dialogs hervor, den Daney zu Lebzeiten mit zeitgenössischen Filmemacher*innen wie Godard, aber auch mit Jacques Rivette und anderen geführt hat. Auf der Daney-Konferenz in Paris »Changer, échanger: Serge Daney au milieu du gué« vom September 2018 wurde vielfach die Wichtigkeit des Dialogs und des »Austauschs« Daneys mit Gruppen oder Gemeinschaften evoziert, in denen er sich bewegt

6 Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 120–122. Vgl. Pigouillé, *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils*, S. 98.

7 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38f.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd. Vgl. Godard, »Le ciné-fils«, in: *T 2*, S. 252.

10 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38–41. Für eine Auflistung aller *Microfilms*-Episoden vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques (Annexe)*, S. 57f.

11 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 41. Das von Godard in 2a zitierte Gedicht »Le voyage« von Charles Baudelaire verweist mit Witt auch auf Daneys Liebe fürs Reisen und für Postkarten, die er in großer Zahl aus der ganzen Welt nach Hause geschickt hat. Die Bedeutung von Laughtons Film für Daney hat auch Blümlinger (»Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 7–8) herausgestellt und an die Erinnerung an seinen verschollenen Vater gebunden, an das Bedauern, nicht »gekidnappt« worden zu sein von einem Vater, »der aus dem Kino zurückgekommen wäre.«

hat. Zu nennen wären die Mitglieder der Redaktion der *Cahiers du cinéma* und das Gründungskomitee von *Trafic*, das mit Patrice Rollet, Raymond Bellour, Sylvie Pierre und Jean-Claude Biette aus engen Freund*innen bestand. Pierre Eugène hat in seiner Doktorarbeit für die Zeit von 1962–1982 viele solcher intellektuellen, publizistischen und persönlichen Beziehungen und Kontexte Daneys nachgezeichnet, zu denen auch Roland Barthes und Jean Louis Schefer gehörten. Godards zahlreiche Kollaborationen beinhalteten die mittlerweile anekdotisch gewordene Freundschaft mit seinem früheren *Cahiers*-Kollegen und Nouvelle Vague-Mitstreiter François Truffaut, der ihm das Drehbuch zu À BOUT DE SOUFFLE geschrieben hatte und mit dem er sich in den 1970er Jahren verkrachte[12], seine Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Gorin im Filmemacher*innenkollektiv »Dziga Vertov« (in seiner politischen Phase ab dem Mai 1968), die Kollaboration mit Henri Langlois im Rahmen der zeitweise gemeinsam geplanten HISTOIRE(S) DU CINÉMA (in den 1970er Jahren), die Partnerschaft und Zusammenarbeit mit der Filmemacherin Anne Marie-Miéville (seit den 1970er Jahren bis zu seinem Tod 2022), sowie die späte Zusammenarbeit mit seinem Kameramann und Produzenten Fabrice Aragno, der Wissenschaftlerin Nicole Brenez und seinem Assistenten Jean-Paul Battaggia, vor allem im Rahmen seines letzten vollendeten Langfilms LE LIVRE D'IMAGE (CH 2018) und weiterer Projekte. Diese schließen auch den 20-minütigen, vor seinem Tod noch von Godard selbst fertiggestellten Kurzfilm FILM ANNONCE DU FILM QUI N'EXISTERA JAMAIS: »DRÔLES DE GUERRES« (FRA/CH 2023) mit ein, der von den genannten Mitarbeiter*innen posthum im Mai 2023 auf dem Filmfestival von Cannes vorgestellt wurde[13]. Als wichtiger Kritikerfreund Godards erweist sich in Céilne Gailleurds und Olivier Bohlers Essayfilm JEAN-LUC GODARD, LE DÉSORDRE EXPOSÉ (FRA 2012) auch André S. Labarthe, der Godards Ausstellung im Centre Pompidou von 2006 kommentiert.

Daney ist jedoch der einzige Gesprächspartner, den Godard in dieser Form in sein Opus Magnum aufgenommen hat. Die Besonderheit ihres Verhältnisses zeigt sich neben ihrem Gespräch auch in zwei Texten Daneys zu Godard, die ich in diesem Kapitel analysieren werde. Daney schreibt über Godard seit Anfang der 1970er Jahre und verstärkt in den 1980er Jahren, während seiner Zeit bei *Libération*, wo er ihn auch interviewt[14]. Wurden Daney und Godard im Tandem bislang eher als zwei sich schätzende Cinephile behandelt, vereint durch die Auseinandersetzungen mit dem möglichen Ende des Kinos, dessen Geschichte sich mit ihren Biographien überlagert, möchte ich zeigen, dass sie durch ein gemeinsames intellektuelles Projekt verbunden sind: Die Gemeinsamkeit zwischen ihnen liegt nicht in der Zelebration eines »Endes«, sondern in einer fortlaufenden Vollendung des Kinos zum offenen Bedeutungszusammenhang, zum weiter auszulegenden Text. Dieser Text ist bei Daney ein Produkt der (Film-)Kritik, bei Godard ein Produkt der Montage. Methodische Ähnlichkeiten zwischen beiden habe ich bereits in

12 Vgl. hierzu die Dokumentation DEUX DE LA VAGUE (FRA 2010, Regie: Emmanuel Laurent), nach einem Drehbuch von Antoine de Baecque.

13 Vgl. Marcos Uzal, »JLG, pages arrachées«, in: *Cahiers du cinema*. Online am 21. Mai 2023. https://www.cahiersducinema.com/actualites/film-annonce-du-film-qui-nexistera-jamais-droles-de-guerres-de-jean-luc-godard/, abgerufen am 21. Mai 2023.

14 Zu einer ersten Beschäftigung Daneys mit Godard kommt es 1970 in »Sur Salador«, in: *La rampe*, mit Bezug auf Godards LE MÉPRIS. Vgl. hierzu II.2.4. Für eine Übersicht von Daneys Texten zu Godard in den 1980er Jahren vgl. die Einleitung.

I.1.3 gestreift, mit Bezug auf die theoretische Verwandtschaft zwischen der von Deleuze bei Godard festgestellten »Methode des ZWISCHEN«, der von Deleuze bei Daney ausgemachten »Kritik als Wacht über ein Supplément«, Derridas Supplément- sowie Blanchots Kritik-Begriff. Allen Ansätzen ist gemein, dass sie ein Ganzes differenzieren, seine Vollendung aufschieben, einen Sinnzusammenhang offenhalten. Blanchots Kritik-Begriff und Derridas Supplément habe ich bislang als theoretisch-konzeptuelle Klammer um Daneys Kritiken und Godards Montagen in den Histoire(s) du cinéma verwendet. Diese Klammer ergänze ich in diesem Kapitel um Michel Foucaults Kommentar-Begriff, um das gemeinsame Projekt zweier wichtiger Figuren der französischen Filmkultur des 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren, die als *Kommentatoren des Kinos* im Umfeld aktueller Theoriedebatten zum (Post-)Kino produktiv gemacht werden sollen.

I.3.2 Daney, Godard, Foucault

Daney war mit Foucaults Schriften ebenso vertraut wie mit jenen Derridas und Blanchots. So finden sich in Daneys Werk immer wieder eingestreute Referenzen auf den Philosophen. Wo sich Daney auf Foucault bezogen hat, geht es um den Widerstand gegen Machtstrukturen. In einem Teil seiner Artikelserie »Fonction critique« (1974) fragt Daney ausgehend von Foucaults Studie zu Pierre Rivière, wie man Geschichte nicht vom Standpunkt des absoluten Wissens einer Machtposition bzw. eines »Meisters« aus erzählen kann, sondern vom Standpunkt jener, welche den Prozess der Theoretisierung eines Diskurses nicht vollständig beherrschen[15]. In der Nummer 251–252 der *Cahiers du cinéma* vom August 1974 erscheint ein Interview mit Foucault, das Pascal Bonitzer und Serge Toubiana geführt haben; wenngleich Daney im Heft als Co-Autor nicht erwähnt wird, wird er, wie Eugène betont, von Antoine de Baecque ebenso wie von Dork Zabunyan und Patrice Maniglier in den Kreis der Interviewer aufgenommen, während auch Eugène in Daneys Notizbüchern Eintragungen findet, die seine Gegenwart während der Gespräche belegen[16]. Nach Eugènes Einschätzung bietet Foucault für Daney und die *Cahiers* einen theoretisch-politischen Ausweg aus dem marxistisch-leninistischen Dogmatismus der vorangegangenen Epoche an, qua seiner Beschäftigung mit der Verschränkung von Macht, Begehren und Erotik und der Politisierung von sexuellen Beziehungen[17]. In einer Kritik zu Alain Tanners Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (CH/FRA 1976) von 1977 zitiert Daney aus Foucaults um diese Zeit erschienenem ersten Teil der *Histoire de la sexualité* (1976), in dem Foucault auch über Dispositive der Macht schreibt, einen Passus, in dem es um die Verteilung von widerständigen Elementen in Machtsystemen geht[18].

Wenn die Verhältnisse zwischen Daney und Foucault über ein politisches und machtkritisches Spektrum verlaufen, berühren die bislang gezogenen Linien zwischen Godard

15 Vgl. Serge Daney, »Anti-rétro (suite) et fonction critique (fin)« (1974), in: *MCM* 1. S. 330–339; 339.

16 Vgl. Bonitzer, Foucault, Toubiana, (Daney), »Entretien avec Michel Foucault«. Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 298–300. Vgl. Patrice Maniglier, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*. Montrouge: Bayard, 2011. S. 129–135 (zitiert nach Eugène).

17 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 299f.

18 Vgl. Daney, »Les huit Ma« (1977), in: *MCM* 1. S. 184–189; 187.

und Foucault eher Fragen der diskursiven Funktion der Autor*innenschaft. Schon Nathalie Heinich hatte in ihrem Text »Godard, créateur de statut« (2001) die Verbindung Godard-Foucault hergestellt und untersucht, wie Godard mit dem eigenen Autorenstatus und jenem der anderen spielt[19]. Georges Didi-Huberman verweist auf die Zeitgenossenschaft Godards mit Foucault, der (besonders in seinem Vortrag »Qu'est-ce qu'un auteur?« von 1969, aber auch in *L'ordre du discours*) den traditionellen Begriff vom individuellen, souveränen Autor*innensubjekt in Frage stellt und als Resultat der Aktualisierung einer »Autor*innenfunktion« in einer bestimmten Epoche begreift, als Resultat einer Anzahl diskursiver Operationen, die eine Person erst zum*zur Autor*in machen. Einerseits, so Didi-Huberman, ähnelt Godard in seiner Zitierpraxis Foucault und dessen Kritik an der Autor*innenschaft und des-autorisiert sich, während sich der Filmemacher andererseits re-autorisiert und als »bewusster« Monteur und Organisator seiner Zitate inszeniert, was Didi-Huberman mit Godards »Distanz« und seinem »Misstrauen« gegenüber Foucault begründet[20].

I.3.3 Von Kritik und Supplément zum Kommentar: Blanchot, Derrida, Foucault

In Foucaults *L'ordre du discours* (1971) ist neben dem*der »Autor*in« und der »Disziplin« auch der »Kommentar« eine regulative Funktion des Diskurses, die Regeln und Normen hervorbringen kann. Und auch die von Huberman beschriebene godardsche Praxis des Zitierens der Vergangenheit, die durch ihre ständige Wiederkehr sowie die Betonung ihrer Bedeutungsambiguität an Autorität gewinnt, korrespondiert mit Foucaults Kommentar, der einen autoritären Primärtext wiederholt, hervorbringt und dabei uneindeutig – also weiter auslegbar – hält.

Gerade, indem sie für ein unendliches Auslegungsgeschehen und die Offenheit eines Bedeutungshorizontes stehen, ähneln Blanchots Kritik und Derridas Supplément dem »Kommentar« Foucaults, der 1963 in *Naissance de la clinique* (1963) zum ersten Mal definiert wird. Hier ist der Kommentar eine historiographische und epistemologische Diskursmodalität, die eine Form von Wissen produziert, indem sie dieses fortwährend wiederholt und bestätigt, dabei aber auch einen unendlichen Verstehensprozess befeuert. Der Kommentar bezieht sich auf einen »alten« und »zu sich selbst schweigenden Diskurs«, den er in einen anderen, »redseligeren« übergehen lässt[21]. Der Kommentar entreißt seinen Gegenstand diesem Schweigen, unterzieht ihn einem fortlaufenden Aussagen und einer fortlaufenden Auslegung. Wie Jacques Revel unterstreicht, verwendet Foucault den Begriff kritisch, um die Unendlichkeit des hermeneutischen Zirkels zu denunzieren, dem er seine eigene archäologische Methode gegenüberstellt, die im histo-

---

19 Vgl. Nathalie Heinich, »Godard, créateur de statut«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 305–313.

20 Vgl. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 29f.

21 Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

rischen Geschehen Diskontinuitäten und Brüche freilegt und ein neues historiographisches Modell anbietet[22].

Foucaults archäologischer Ansatz steht eigentlich im Widerspruch zur hermeneutischen Offenheit bei Blanchot und Derrida. Ein Beispiel wäre die Diskussion zwischen Foucault und Derrida, in der es um den Status der Verbannung des Wahnsinns aus der modernen Ratio durch Descartes geht. Foucault war in *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) von einem klaren Bruch seitens Descartes ausgegangen, während für Derrida der Wahnsinn durchaus seinen Platz bei Descartes hat (in Form des Zweifels) und die metaphysische Grunddisposition der binären Ordnung (z.B. Vernunft/Irrationalität) das abendländische Denken schon seit der Antike strukturiert[23]. Mit Derrida ist die Hervorbringung moderner Rationalität an seine fundamentale Unterminierung durch das Irrationale und den Zweifel gebunden und somit auch die Klarheit der von Foucault beschriebenen historischen Zäsur in Frage gestellt. Auch mit Bezug auf das Verhältnis Foucault/Blanchot weist Judith Revel darauf hin, dass man Blanchots Denken des »Außen«, in dem das Subjekt verschwindet und die Sprache nur noch für sich selbst spricht, zunächst als Widerspruch zur archäologischen Methode in *Les mots et les choses* (1966) fassen kann, die in ihrer Analyse der diskursiven Dispositive der Wissenschaftsgeschichte kein vages »Außen« kennt; Foucaults »Archäologie« zielt vielmehr auf die Beschreibung der epistemischen Bedingungen bestimmter Diskurse in bestimmten Epochen[24]. Gleichzeitig betont sie, dass Foucault in seinem Text »La pensée du dehors« aus demselben Jahr in dieser »Erfahrung des Außen« auch einen Widerstand gegen die Sprache des Subjekts und der Repräsentation erkennt – eine andere Sprache, die sich nur von sich selbst ausgehend entwickelt, ihr schieres »Wesen« und die »nackte Erfahrung des Sprechens«[25] anzeigt. Es ist eine Art des Sprechens, die in *Les mots et les choses* dem dort wiederaufgenommenen Konzept des Kommentars entspricht, dem die Funktion der schieren Verdoppelung einer Primär- durch eine Sekundärsprache zukommt, so dass sich der Kommentar seinerseits dem nähert, »was die Sprache in ihrem Wesen selbst ist«[26]. So lässt sich hier zumindest eine theoretische Brücke zwischen Foucault

22 Vgl. Jacques Revel »Le moment historiographique«, in: Luce Giard (Hg.), *Michel Foucault. Lire l'œuvre*. Grenoble: Jérôme Millon, 1992. S. 83–96; 93f.

23 Vgl. Michel Foucault, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Pion, 1961. Vgl. ders., *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. Auf Deutsch: *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. Vgl. Derrida, »Cogito et histoire de la folie«, in: ders., *L'écriture et la différence*, 1967. S. 51–97. Auf Deutsch: »Cogito und Geschichte des Wahnsinns«, in: Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, 1976. S. 53–101. Vgl. Paul Geyer, »Dekonstruktion der Cartesianischen Anthropologie durch La Rochefoucauld«, in: Rudolf Behrens, Roland Galle (Hg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 109–134; 109f.

24 Vgl. Judith Revel, »Le vocabulaire de Foucault« (2002), in: *academia.edu*. https://www.academia.edu/1190541/Le_vocabulaire_de_Foucault, abgerufen am 12. Mai 2023.

25 Michel Foucault, »Das Denken des Außen«, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, Band I*. Hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans Dieter-Gondek, Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 670–697; 673. Im Original: »La pensée du dehors« (1966), in: ders., *Dits et écrits I*. Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. S. 518–539; 520.

26 Ders., *Die Ordnung der Dinge*, S. 118.

und Blanchot schlagen. Blanchot hat außerdem einen Nachruf auf Foucault verfasst[27], so wie später Derrida auf Blanchot[28], der dort wie auch schon zuvor in *Demeure* (1998) Blanchots autobiographische Erzählung *L'instant de ma mort* (1994) kommentiert[29]. Derridas Aufmerksamkeit gilt dem Aufschub, der Suspension des Todes im Moment seines (Nicht-)Ereignisses. Damit kann Blanchot wiederum als Bindeglied zwischen Foucault und Derrida verstanden werden. Beide haben, wie Anna Echterhölter mit Hinblick auf Blanchots Denken des »Außen« feststellt, in ihrer Blanchot-Rezeption eine politische Lesart, wird doch von Blanchot (z.B. bei Kafka) die »poetische Produktion […] als ein Raum im Übergang zu einer unbekannten alternativen Ordnung […] aufgefasst.«[30]

Aufgrund dieser intellektuellen Beziehungen erscheint es nicht abwegig, auf einer methodologischen Ebene den foucaultschen Kommentar als Bindeglied und Weiterführung von Blanchot und Derrida zu begreifen. Wie die Kritik und das Supplément legt Foucaults Kommentar einen sinnproduzierenden Mechanismus der Sprache frei, der immer auch Leerstellen des Sinns hinterlässt. Im Gegensatz zu diesen textkritischen Begriffen bezeichnet der Kommentar eine Diskursform, die Wissen hervorbringt. Dies liefert einen methodologischen Vorteil. Wenn Kritik bei Blanchot das Ansetzen am einzelnen Werk/einzelnen Film beschreibt und das Supplément bei Derrida eine endlose Zeichenkette ohne gesicherten Referenten bezeichnet, dann erlaubt der Kommentar ihre Synthese: Er geht, anders als die Kritik, übers einzelne Werk hinaus, und hat, anders als das Supplément, einen konkreten historischen und epistemologischen Referenten, dessen unabschließbare Vollendung und Suppliierung er markiert.

Dieser Referent, dieser spezifische historische »Primärtext« und Wissensgegenstand, auf den sich der Kommentar bei Foucault bezieht, den er vollendet *und* auf weitere Auslegungen offenhalten muss, wäre in unserem Fall »das Kino«. Kritik und Montage bei Daney und Godard verstehe ich – philologisch – als Kritiken, die an Einzelphänomenen, am einzelnen Bild, am einzelnen Film ansetzen; und die – systematisch – mit dem Supplément des Kinos markieren, was niemals auf die Einheit dieses Einzelphänomens zu reduzieren ist: den weiter zu vollendenden, größeren Kontext des Kinos. Jenseits des einzelnen Werkes, das Gegenstand der Kritik ist, aber auch diesseits der unkontrollierten Bedeutungsentfaltung in der Bewegung der Schrift denke ich Daneys

---

27 Vgl. Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris: Fata Morgana, 1986. Auf Deutsch: *Michel Foucault vorgestellt von Maurice Blanchot*. Übers. v. Barbara Wahlster. Tübingen: Edition Diskord, 1987.

28 Vgl. Jacques Derrida, »Un témoin de toujours«, in: *Libération*. Online am 26. Februar 2003. https://www.liberation.fr/tribune/2003/02/26/un-temoin-de-toujours_432043/, abgerufen am 22. Mai 2023. Auf Deutsch in: ders., Maurice Blanchot, *Ein Zeuge von jeher/Der Augenblick meines Todes*. Übers. v. Susanne Lüdemann, Hinrich Weidemann. Berlin: Merve, 2003.

29 Vgl. Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*. Paris: Galiée, 1998. Auf Deutsch: *Bleibe*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag, 2003. Vgl. Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994. Auf Deutsch: Derrida, Blanchot, *Ein Zeuge von jeher/Der Augenblick meines Todes*, 2003.

30 Anna Echterhölter, »Kafkas Aufstieg, Blanchots Milieu«, in: Dorit Müller, Julia Weber (Hg.), *Die Räume der Literatur: Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung ›Der Bau‹*. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 271–291; 285. Die »politische« Blanchot-Rezeption Derridas findet sich in dessen Nachruf auf Blanchot.

Filmkritiken und die Montagen in Godards HISTOIRE(S) – epistemologisch und historiographisch – als *Kommentare* zum Wissensgegenstand Kino und seiner Geschichte weiter. So kann das gemeinsame Projekt von Daney und Godards klarere Konturen gewinnen und Kino als epistemologisches und historisches Objekt konstruiert werden – vor allem mit Hinblick auf Post-Kino-Debatten, in denen es um die Frage geht, was im digitalen Zeitalter noch »Kino« ist.

I.3.4 Der Kommentar bei Foucault und das Kino als (Primär-)Text

In Michel Foucaults *Naissance de la clinique* (1963) heißt es vom »Kommentar«:

> »der Kommentar setzt per definitionem einen Überschuss des Signifikats zum Signifikanten voraus, einen nicht formulierten Rest des Denkens, den die Sprache im Dunkel gelassen hat, einen Rückstand, der dessen Wesen ausmacht und der aus seinem Geheimnis hervorzuholen ist. Aber Kommentieren setzt auch voraus, dass dieses Nicht-Gesprochene im Wort schläft und daß man, indem man es befragt, aufgrund einer dem Signifikanten eigenen Überfülle einen Inhalt zum Sprechen bringen kann, der gar nicht explizites Signifikat war.«[31]

Der Kommentar enthüllt in einem Text einen verborgenen Sinn, eine geheime Bedeutung, die bislang im Dunkeln gelassen wurde. Damit bringt der Kommentar zur Sprache, was an Bedeutung explizit nie gegeben war, und konstruiert diesen Überschuss an Bedeutung in den Signifikanten des Textes. Er stellt folglich den Text als bedeutungsüberschüssigen überhaupt erst her. Der Kommentar »übersetzt« den Text, und geht dabei davon aus, dass die Signifikanten stets *mehr* sagen wollen als das, was an Bedeutung in ihnen explizit angezeigt ist; er sorgt dafür, dass der Signifikant nicht »übersetzt«, »ohne zu verbergen und das Signifikat in einer unerschöpflichen Reserve zu lassen«[32]. So beruht der Kommentar auf dem Postulat, dass Worte, wie Bilder, »durch Verbergen […] zeigen«[33]. Daher weist Foucault den Kommentar der Exegese des heiligen Textes zu, in dem das Wort Gottes »immer geheim bleibt, immer jenseits seiner selber.«[34] Als gelehrte Exegese eines unerschöpflichen Urtextes beschreibt Foucault den Kommentar auch in *Les mots et les choses* (1966). Hier wird er zum Synonym für das Wesen der Sprache in der vorklassischen Renaissance, in der die Sprache zunächst als schieres Faktum anerkannt ist und diese Tatsache der Sprache, »die schweigend vor dem Diskurs besteht« und allem in der Sprache Gesagten vorausgeht, einer »zweiten Sprache« bedarf, jener des »ständigen Kommentars«[35], der diese stumme Sprache zum Sprechen bringt. Vom Kommentar sagt Foucault:

31 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

32 Ebd.

33 Ebd. S. 14f: »Der Kommentar beruht auf dem Postulat, daß das Wort eine ›Übersetzung‹ ist, daß es mit den Bildern das gefährliche Privileg teilt, durch Verbergen zu zeigen, und daß es in der offenen Reihe der diskursiven Reprisen endlos durch sich selbst ersetzt werden kann.«

34 Ebd. S. 15.

35 Ders., *Die Ordnung der Dinge*, S. 115.

> »Dieser [Kommentar, Anm. P.S.] jedoch kann nur ausgeübt werden, wenn es Sprache gibt, Sprache, die schweigend vor dem Diskurs besteht, durch den man zu sprechen versucht. Um zu kommentieren, bedarf es des absoluten Vorausgehens des Textes; und wie kann man umgekehrt, wenn die Welt ein Geflecht aus Markierungen und Wörtern ist, außer in der Form eines Kommentars über sie sprechen?«[36]

Diese »Sprache, die schweigend vor dem Diskurs besteht«, beschreibt Foucault auch als »Texte premier«, als (so die deutsche Übersetzung) »ersten Text«, den der »unerschöpfliche Grund der Wörter«[37] auszeichnet. Es ist der Kommentar, der diesen »ersten Text« und seinen unerschöpflichen Sinnreichtum erst zum Sprechen bringt. Dies betont Foucault auch in seiner Rückkehr auf den Kommentarbegriff in *L'ordre du discours* (1971), in dem er explizit von »texte premier« und »texte second«[38], also von »Primär-« und, mit Bezug auf den Kommentar, »Sekundärtext«[39] spricht. Die Kommentare sind Sprechakte, an deren Ursprung Diskurse stehen, »die sie wieder aufnehmen, transformieren oder besprechen – [...] die über ihr Angesprochen-Werden hinaus *gesagt sind*, gesagt bleiben, und noch zu sagen sind.«[40] Bei diesen kommentierten Diskursen handelt es sich wieder um religiöse, aber auch um juristische oder literarische sowie wissenschaftliche Texte. Dabei lässt Foucault die Trennung zwischen Primär- und Sekundärtext (dem Kommentar) verschwimmen. Der Primärtext kommt erst durch den Kommentar zustande, der ihn wiederholt *und* gleichsam seinen in ihm enthaltenen, bislang verschwiegenen Bedeutungsreichtum freilegt:

> »Aber andererseits hat der Kommentar, welche Methoden er auch anwenden mag, nur die Aufgabe, das schließlich zu sagen, was dort schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. Das unendliche Gewimmel der Kommentare ist vom Traum einer maskierten Wiederholung durchdrungen: an seinem Horizont steht vielleicht nur das, was an seinem Ausgangspunkt stand – das bloße Rezitieren. Der Kommentar [...] erlaubt zwar, etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet wird.«[41]

Damit ist ein zentrales Merkmal des Kommentars bei Foucault benannt: Er *inszeniert* sich als Wiederholung. Er sagt »etwas neues«, während er vermeintlich »wiederholt«, was schon gesagt wurde. Oder, wie es der französische Philosoph Mathieu Potte-Bonneville formuliert: »es gibt mit Sicherheit eine Vervielfachung von Kommentaren, aber bei dieser Vervielfachung handelt es sich in Wahrheit nur um Wiederholungen.«[42]

---

36 Ebd.

37 Ebd. – Im Original: *Les mots et les choses*, S. 93.

38 Ders., *L'ordre du discours*, S. 26.

39 Ders., *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19.

40 Ebd. S. 18. Hervorhebung im Original.

41 Ebd. S. 19f. Hervorhebungen im Original.

42 Gabriel Bortzmeyer, Mathieu Potte-Bonneville, »Naissances de la critique«, in: *Débordements*. Online am 29. April 2015. https://www.debordements.fr/Mathieu-Potte-Bonneville, abgerufen am 12.

Den Kommentar setzt Foucault einer Kritik aus. Schon in *Naissance de la clinique* stellt er ihm seine Diskursanalyse gegenüber, die »in dem, was gesagt worden ist« keinen Rest oder Überschuss voraussetzt, sondern das »Faktum seines historischen Erscheinens« untersucht und den »Sinn einer Aussage« durch ihre Differenz zu anderen Aussagen ableitet[43]. In *Les mots et les choses* ist es die »Kritik«, die im klassischen Zeitalter der Repräsentation den Kommentar überwindet. Anders als der Kommentar sucht diese Kritik die Sprache nicht mehr auf einen verborgenen Sinn ab, um den Text immer wieder neu beginnen zu lassen, sondern befragt ihn auf die Art und Weise, auf die er repräsentiert, rhetorisch arbeitet, sozial funktioniert[44]. Und in *L'ordre du discours* attackiert Foucault den Kommentar schließlich dafür, dass er eine Rezitation, eine »maskierte Wiederholung« sein will. Den exegetischen Kommentar, der das unerschöpfliche Geheimnis und damit die Autorität eines heiligen Urtextes oder der Sprache selbst versichern soll, konfrontiert Foucault mit der antihermeneutischen, nicht linguistischen, archäologischen Tiefenanalyse von Diskursphänomenen, die das System ihrer Aussagemöglichkeiten, das »nackte Sein der Ordnung der Dinge«[45] zu offenbaren hat.

Foucaults Kommentarbegriff ändert sich über die Jahre und lässt dabei immer neue Facetten eines Konzeptes erkennen, das ich in dieser Arbeit anwenden und wie folgt zusammenfassen möchte. Der Kommentar besteht in der Spannung aus Vollendung und Neuöffnung eines Primärtextes. Er ergänzt einen Primärtext um einen in ihm angelegten, bislang stumm gebliebenen Sinn, den er als unerschöpflichen und weiter ausdeutbaren bewahrt; und er gibt sich dabei als Wiederholung des Primärtextes aus, den er in dieser Ausdeutung laufend weiter vollendet. So vermischt er sich mit dem Primärtext, den er erst hervorbringt, und provoziert, als fortlaufende Auslegung, immer neue Kommentare. Er bewahrt die Autorität des Primärtextes für die Zukunft durch dessen weitere Kommentarwürdigkeit.

So wird die Nähe von Foucaults Kommentarbegriff zur Kritik nach Blanchot deutlich. Foucault kann trotz seiner Kritik am Kommentar und dessen Konfrontation mit einer Archäologie des Wissens dem Kommentar in *Les mots et les choses* eine positive Seite abgewinnen, nämlich »daß die Literatur als privilegiertes Objekt der Kritik seit Mallarmé sich unaufhörlich dem nähert, was die Sprache in ihrem Wesen selbst ist, und dadurch fordert sie eine zweite Sprache heraus, die nicht mehr die Form der Kritik, sondern die Form des Kommentars hat.«[46] Damit wird im Zeitalter der Kritik und der Repräsentation, aus dem, wie Foucault betont, wir keineswegs ausgetreten sind, der Kommentar noch immer dort verlangt, wo es, wie bei Mallarmé, um das »Wesen« der Sprache selbst geht. Der Kommentar hat die stumme Sprache, das Wesen der Sprache vor allem Gesagten und vor aller Bedeutung zur Sprache zu bringen, jenseits einer gelungenen Re-

Mai 2023: »il y a certes une prolifération des commentaires, mais cette prolifération n'est jamais, en réalité, qu'une répétition.«

43 Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 15.

44 Vgl. ders., *Die Ordnung der Dinge*, S. 116–118.

45 Achim Geisenhanslüke, »Kritik am Kommentar. Über Walter Benjamin und Michel Foucault«, in: Geisenhanslüke, Eckart Goebel (Hg.), *Kritik der Tradition. Hella Tidemann-Bartels zum 65. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 111–122; 118f.

46 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 118.

präsentierbarkeit dieses Wesens, womit der Kommentar der Logik der Repräsentation widersteht. Daniel Liotta kommentiert:

> »Entgegen jedem Anspruch auf eine Verdoppelung untersucht dieser Sekundärdiskurs, den Foucault den ›Kommentar‹ nennt, das ›rohe Wesen der Sprache‹. Das heißt: Er untersucht das Rätsel ihres Erscheinens, das man nur denken kann, wenn man aufhört, die Sprache auf ihre Repräsentationsfunktion zu reduzieren.«[47]

Den Kommentar in *Les mots et les choses* bringt Liotta mit Foucaults Text zu Blanchot in Verbindung, »La pensée du dehors«, der wie *Les mots et les choses* aus dem Jahr 1966 stammt und in dem Foucault bei Blanchot eine Erfahrung des »Außen« ausmacht, die die repräsentative Funktion von Sprache ebenfalls unterläuft[48]. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Verbindung zwischen dem foucaultschen Kommentar und Blanchots Kritik herstellen, die ein der Literatur innewohnendes intimes »Vermögen« ins Außen des Werkes zieht. Unter »Kritik« versteht Foucault selbst etwas ganz anderes, und auch verschiedenes: in *Les mots et les choses* die Sprache im Zeitalter der Repräsentation, in seinem 1978 gehaltenen Vortrag »Qu'est-ce que la critique?« eine Form des politischen Protestes[49]. Das Kommentar-Moment der Sprache, in dem diese nur »erscheint«, ohne etwas »Bestimmtes« zu sagen, lässt sich jedoch gerade der blanchotschen Kritik ablesen, die versucht, eine intime, geheime Reserve der Sprache zu veräußern – ohne diese Intimität je wirklich herstellen zu können, womit die Kritik in ihrem eigenen Erscheinen, also in der Repräsentation dieser Intimität, verschwinden muss. Die Gemeinsamkeit zwischen Kommentar und Kritik nach Blanchot kann dort ausgemacht werden, wo beide den stummen, intimen, verborgenen Bereich an ihrem Gegenstand (einem Werk, einem Primärtext, der Sprache selbst) herausstellen *und* in seiner Unbekanntheit belassen. Wenn der Kommentar einen Primärtext um einen in ihm stumm bleibenden Sinn ergänzt, dann ergänzt die Kritik das Werk um das Schweigen, aus dem sie es befreien will, und das sie in ihm bewahrt, da sie im Moment ihres Vollzugs verschwindet. Damit bewegen sich Kommentar und (blanchotsche) Kritik in der Zone der fortlaufenden *Interpretation*, deren filmwissenschaftlich-methodologische Praxis Jacques Aumont ebenfalls als »Kritik« beschrieben hat. Die Interpretation bezieht sich bei Aumont auf das opake Wirkliche, mit dessen Nicht-Signifikanz sich die Kritik nicht einfach zufriedengeben kann und dem sie einen Sinn zu verleihen versucht, ohne diesen je ausschöpfen zu können – nicht umsonst verweist Aumont auf die unendliche biblische Exegese, die er dann auch als »Kommentar ohne Endpunkt« (»commentaire sans fin«[50]) bezeichnet. Im Gegensatz zur blanchotschen Kritik erlaubt es der foucaultsche Kommentar jedoch, über das einzelne Werk

---

47 Daniel Liotta, »Une nouvelle positivité. Michel Foucault: De la littérature au militantisme«, in: *Archives de Philosophie*, vol. 73, no. 3, 2010. S. 485–509; 492: »Contre toute prétention à un dédoublement, ce discours second, que Foucault appelle le ›commentaire‹, interroge l'›être brut du langage‹. Entendons: il interroge l'énigme de son apparition, que l'on ne peut penser qu'à la condition de cesser de réduire le langage à une fonction représentative.«

48 Vgl. Foucault, »Das Denken des Außen«.

49 Vgl. ders., »Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung« (1978), in: *Bulletin de la Société française de Philosophie*, vol. 84, no. 2, avril-juin 1990. S. 35–63. Auf Deutsch: *Was ist Kritik?* Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve, 1992.

50 Aumont, *L'interprétation des films*, S. 214.

hinaus zu gehen, bezieht er sich doch auf einen größeren Primärtext, einen Wissensgegenstand – oder gar auf die Sprache selbst, die »vor jedem Diskurs« existiert. Parallel hierzu möchte ich über den einzelnen Film hinaus den Fokus auf das Kino lenken und dieses als großen, den Filmen vorgelagerten Primärtext verstehen.

Diese Verschiebung vom Werk zum Text wurde, zeitgleich zu Foucault, in der französischen Theorie prominent von Roland Barthes betrieben, der schon im September 1963 vom damals neuen *Cahiers*-Chefredakteur Jacques Rivette interviewt wurde[51], ein Jahr, bevor sich Daney der Zeitschrift anschloss. Wie Foucault gehörte Barthes zu jenen Theoretiker*innen und Philosoph*innen, die in den *Cahiers du cinéma* der 1960er und 1970er Jahre rezipiert wurden. Anhand von Barthes Aufsatz »De l'œuvre au texte« (1971) kann mit Adrian Martin auch der Übergang von einer klassischen, werkbasierten zu einer modernen, textbasierten Ästhetik des Kinos nachgezeichnet werden, in der die Geschlossenheit von der Offenheit und die gesicherte Bedeutung von der Polysemie abgelöst wird: »Where the film-work tries to present itself (as much as it possibly can) as a homogenous, seamless, unified artistic object, the film-text declares its inherently heterogeneous, polyphonic, splintered character.«[52]

Barthes stellt schon im *Cahiers*-Interview von 1963 Überlegungen zum Verhältnis von Film und Semiotik an, die, wie Guido Kirsten nachzeichnet, sich jedoch einreihen in ein für Barthes gescheitertes Unternehmen, den »analogischen und kontinuierlichen« Charakter des Films als »artikulierte Sprache« bzw. Zeichensystem zu denken – es ist Christian Metz, der ein Jahr später in seinem Aufsatz »Le cinéma: langue ou langage?«, erschienen in einer von Barthes herausgegebenen Ausgabe der Zeitschrift *Communications*, sich dieses Projektes annimmt und seine wissenschaftlich-systematische Ausarbeitung vorbereitet[53]. Film als Text – das ist die Grundlage der metzschen »Filmsemiologie«, der »Film« als »langage« versteht, als Zeichensystem und Set von Codes, das in jedem Film arbeitet und dessen jeweilige Botschaft mitstrukturiert[54]. Dieser textuelle Ansatz wurde insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren von David Bordwell und Kristin Thompson im Rahmen des von ihnen entwickelten Neoformalismus bzw. der Kognitiven Filmtheorie kritisiert, die sich von Metz' Filmsemiologie, der psychoanalytischen Kritik der Subjekte im Kinodispositiv und der interpretationsbasierten und Kanon-orientierten Filmkritik abwandte[55]. Die maßgebliche theoretische Verschiebung besteht im Insistieren

---

51 Vgl. Roland Barthes, Michel Delahaye, Jacques Rivette, »Entretien avec Roland Barthes«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 147, septembre 1963. S. 20–30. Auf Deutsch: »Über den Film«, in: Barthes, *Die Krönung der Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 17–31.

52 Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 32f. Für Barthes vgl. »De l'œuvre au texte« (1971), in: ders., *Œuvres complètes II*. Hg. v. Éric Marty. Paris: Seuil, 1994. S. 1211–1217. Auf Deutsch: »Vom Werk zum Text«, in: Stephan Kammer, Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 40–51.

53 Vgl. Guido Kirsten, »Roland Barthes und das Kino. Ein Überblick«, in: *montage AV*, Band 24, Heft 1, 2015. S. 9–29; 9f. Für Metz vgl. »Le cinéma: langue ou langage?«, in: *Communications*, no. 4, 1964. S. 52–90.

54 Vgl. Metz, *Sprache und Film*.

55 Vgl. David Bordwell, »Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema«, in: *Iris*, vol. 1, no. 1, 1983. S. 5–18. Vgl. ders., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. Vgl. ders., *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. Vgl. Guido Kirsten, »Neoformalismus und Kognitive

auf dem Begriff der Form, der den Text ablöst, und auf der Vorstellung von Zuschauer*innen, denen nicht, wie bei Althusser und Baudry, eine passive Position zugewiesen wird, sondern die als mit dem Film interagierende Akteur*innen verstanden werden. Der Neoformalismus begreift sich als Instrument der material- und zuschauer*innennahen »Erklärung« und empirischen Erkenntnis, das, wie Kirsten resümiert, »die Gestaltung von Filmen im Kontext spezifischer Produktionssysteme und der in ihnen gültigen Normen ins Zentrum«[56] rückt; ein ausdifferenziertes »Vokabular zur Erfassung filmstilistischer Phänomene sowie narrativer Strukturen«[57] entwickelt; und metakritisch-kognitivistisch von einer »Anleitung der Zuschauerin (durch den Film) zur Ausführung einer beschränkten Zahl mentaler Operationen«[58] ausgeht.

Vor dem Hintergrund dieser Normativierung und Schematisierung von Prozessen des Verstehens und der kognitiven Informationsverarbeitung kann mein Ansatz daher als Rehabilitierung des Textbegriffs in der Filmwissenschaft verstanden werden. Wenn ich »Kino« als über den einzelnen Film hinausgehenden Bedeutungszusammenhang verstehe, dann nicht im metzschen Sinne eines linguistischen Systems, das in allen Filmen arbeitet[59], sondern als Text, der – durch einen fortlaufenden Kommentar – stets weiter auszulegen ist. In diesem Sinne hat schon Fairfax mit Bezug auf die linguistisch-semiologischen Prägungen der *Cahiers* zwischen 1968 und 1973 betont:

> »Although they often deployed Sausurrean vocabulary, the *Cahiers* critics never unconditionally adopted a linguistic or semiological model for understanding the cinema. Instead, film was conceived of as a form of *écriture*, a mode of writing capable of undoing and subverting processes of signification and representation.«[60]

Auch dem Kommentar liegt jede Art von semiotischer Systematisierung fern, denn er affirmiert systematisch das Geheimnis – das »Geschriebene« – des Primärtextes. Hierin liegt auch die Verwandtschaft des Kommentars mit Derridas Supplément, das den unabschließbaren Mangel an Sinn in der Bewegung der Schrift, der »écriture«, markiert. Der Kommentar stellt die kulturelle Relevanz und den Sinnreichtum eines (Primär-)Textes erst her, während auch das Supplément ein endloses Spiel von differentiellen Verweisen und weiteren Suppléments betreibt, die den Sinn des Textes herstellen *und* weiter aufschieben, uneinholbar bleiben lassen. Hat jedoch der Kommentar der Kritik gegenüber

---

Filmtheorie«, in: Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer VS, 2016. S. 1–18.

56 Kirsten, »Neoformalismus und Kognitive Filmtheorie«, S. 2.

57 Ebd. S. 6.

58 Ebd. S. 8. – Bei aller theoretischen Abgrenzung sind Bordwell und Thompson dennoch in Rosens schon erwähntem Theorie-Reader *Narrative, Apparatus, Ideology*, der Übersetzungen von französischen Beiträgen sowie angloamerikanische Beiträge zur Apparatus-Debatte und zur psychoanalytischen Filmtheorie versammelt, präsent – in der Sektion »Structures of Filmic Narrative«. Für die Kritik am Neoformalismus in der Forschung u.a. mit Bezug auf eine abstrakte Zuschauer*innenidentität, die soziokulturelle Differenzen wie Geschlecht, Hautfarbe oder soziale Klasse ausblendet, vgl. Kirsten, »Neoformalismus und Kognitive Filmtheorie«, S. 11–14.

59 Das Interesse des Neoformalismus für narrative Prozesse verweist ohnehin auf eine Schnittmenge mit Ansätzen von Metz, der die imaginären Effekte von Diegese und Narration auf die Zuschauer*innen untersuchte. Vgl. Metz, »Le film de fiction et son spectateur«.

60 Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 29. Hervorhebung im Original.

eine ent-grenzende, so hat er gegenüber dem Supplément eine eingrenzende Funktion. Im Gegensatz zum Supplément visiert der Kommentar mit dem zu vollendenden Primärtext jene Totalität an, die Derrida in seiner Theorie des Suppléments in *De la grammatologie* durch die Bewegung einer gegen die Geschlossenheit des Werkes arbeitenden Schrift überwinden wollte[61]. Dieser Aspekt des Kommentars erlaubt es, zwischen dem Werk und der endlosen Bewegung der Schrift auf den Wissensgegenstand Kino Bezug zu nehmen, der ausgehend von Werken (Filmen) gedacht wird und fortlaufend supplierbar ist.

I.3.5 Archäologie vs. Paläontologie

Wird bei Foucault der Kommentar mit der archäologischen (später bei Foucault: »genealogischen«) Diskursanalyse konfrontiert, die hinter jeder Idee von Einzelursprünglichkeit und Geschlossenheit eines Textes oder Diskurses heterogene und konkrete historische Ursprünge aufdeckt, die die Autorität dieser Diskurse erst ausbilden, so lässt sich eine ähnliche Spannung zwischen zwei Zugängen zur Filmgeschichte in Godards Histoire(s) du cinéma ausmachen. Einerseits verankert Godard sein Projekt archäologisch im Kontext anderer Künste und Medien. Gleichzeitig ist es das Bestreben Godards, eine Geschichte *nur* des Kinos zu erzählen, das Kino zu einem fundamentalen, autoritären Primärtext zu verwandeln, der seinen Ursprung und seine Geschichte nur in sich selbst hat. So insistiert Vinzenz Hediger auf Godards Begehren, die Geschichte des Kinos nur aus sich selbst heraus beginnen zu lassen: »Die Regisseure der Nouvelle Vague [...] schreiben Filmgeschichte im Modus der Paläontologie: Sie fragen nach ihren Vorfahren und rekonstruieren ihre Abstammung von den Urmenschen des Kinos.«[62]

Dieser »paläontologische« Ansatz steht im Gegensatz zum »archäologischen« Modell, das Sergei Eisenstein in seinen *Notizen zu einer Allgemeinen Geschichte des Kinos* (1946) verfolgt, in denen er die Geschichte des Kinos in die Geschichten anderer Künste und Kulturtechniken hinein ausdehnt. Dem paläontologischen Modell liegt hingegen das Vorhaben zugrunde, dem Kino eine eigene, von den anderen Künsten unabhängige Geschichte zu verleihen[63]. Hedigers Gewährsmann ist Stanley Cavell, der die Moderne als Zustand der Kunst beschrieben hat, in dem diese sich eine eigene Geschichte aneignen muss, um sich (gegen andere Künste) zu definieren. An Cavell anschließend argumentiert Hediger, dass sich das Kino in den Histoire(s) zwar durchaus über andere Künste und deren Geschichte bestimme – aber eher im Modus der Abgrenzung, um zu einer Kunst eigener Provenienz zu werden[64]. Wenn Godard, so Hediger, Fritz Lang in Le mépris (FRA/ITA 1963) seine eigene Rolle spielen lässt, dann führt Godard

61 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 35.

62 Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, S. 31.

63 Vgl. ders., »Archaeology vs. Paleontology«. Hedigers Text erschien 2016 in der schon erwähnten, von Naum Kleiman und Antonio Somaini herausgegebenen Edition von Eisensteins *Notes for a General History of Cinema*, einer aus größeren und kleineren Textfragmenten und Zeichnungen bestehenden Notizsammlung des Filmemachers, die in dem Sammelband kommentiert wird.

64 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 348. Vgl. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S. xxxvi, zitiert nach Hediger.

seinen eigenen Ursprung auf jemanden zurück, der im selben Medium gearbeitet und es durch seine Praxis maßgeblich definiert hat[65]. Untersucht die Wissenschaft der Paläontologie die Vergangenheit anhand von Fossilien früherer Erdzeitalter, so hat sich Hediger von André S. Labarthes Dokumentation LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, DIALOGUE EN HUIT PARTIES ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD (FRA 1967) inspirieren lassen (entstanden im Rahmen der von Janine Bazin und Labarthe produzierten Sendereihe CINÉASTES DE NOTRE TEMPS), einem Gespräch zwischen Lang und Godard, dem Dinosaurier und dem »Baby«, das die Knochen seiner direkten Vorfahren ausgräbt[66]. Dieser paläontologische Erklärungsansatz kann auch als Revision oder Zuspitzung von Rancières Idee verstanden werden, in den Montagen der HISTOIRE(S) ein »ästhetisches Regime« der Geschichte im Sinne einer romantischen Universalpoesie zu sehen, die sich aus allen möglichen Bildern und auch jenen der Kunstgeschichte speist; eine Idee, die Hediger als paläontologisches Modell der Geschichte des Kinos fortführt, in dem alle Bilder *des Kinos* untereinander verbunden sind, auseinander hervorgehen und immer wieder aufeinander zurückkommen, auch wenn sie ihren Ursprung anderswo haben. So verortet Godard in der Episode 3a einen Ursprung des Kinos in der modernen Malerei, bei Édouard Manet, und seiner »Form, die denkt«; Manets Figuren sind für Godard schon Figuren des Kinos, da sie für ihn echte, denkende Menschen aus Fleisch und Blut sind, Figuren, wie sie eine Kamera aufnehmen und filmen kann. Diesbezüglich merkt Hediger an, dass Manet hier nur genannt werde, um von Godard als Vorgänger von Griffith, also eines Filmemachers zitiert zu werden[67]. Dass Godard das Kino als Kunst mit eigener Geschichte zu denken versucht, unterstreicht Hediger mit dem Verweis auf die Bedeutung, die Henri Langlois und André Bazin für Godard hatten: zwei Vordenker des Kinos als Kunst mit einer Geschichte eigenen Rechts[68].

Hedigers Ansatz möchte ich hinzufügen, dass Godard diese Vorstellung mit Daney teilt. Auch Daney hat immer wieder betont, dass für ihn das Kino keine Kunstform wie die Malerei oder die Literatur sei, die beide älter seien und ein größeres avantgardistisches Potenzial hätten[69]. Die Hervorhebung des Kinos als eigenständige Kunstform lässt sich auch Daneys Ausführungen zur »Politik der Autoren« der früheren *Cahiers du cinéma* und der Nouvelle Vague ablesen. In dieser, wie Blümlinger betont, oftmals missverstandenen »Politik« wurden gewisse Regisseur*innen, im Gegensatz zur Literatur und zur Malerei, nicht als souveräne Demiurg*innen verehrt, sondern z.B. Hawks oder Hitchcock wurden zu (Film-)Künstlern ernannt, da sie in einem Widerstandsverhältnis zum Studiosystem sich *dennoch* eine persönliche Handschrift bewahrten[70]. Weiterhin wird für Daney der Kunst-Charakter des Kinos durch Langlois und Bazin bestimmt, deren Bedeutung für Daney Gilles Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney« herausgestellt hatte. Während Langlois die Schätze des Kinos in der Filmsammlung der Cinémathèque Française anhäuft und »konserviert«, betrachtet Bazin den Film als Medium der »Konservie-

65 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 350.

66 Vgl. ebd. S. 349.

67 Vgl. ebd. S. 354.

68 Vgl. ebd. S. 348.

69 Vgl. z.B. Daney, Henric, Païni, »Dans la lumière«, in: *MCM* 4, S. 223.

70 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 11.

rung«, der Einbalsamierung des Wirklichen (vgl. I.1.3). Während Deleuze vom »Konservieren« spricht (»conserver«), spricht Hediger von der »Präservation« der Filme, so der fachlich korrekte Begriff für die Bewahrung und Restauration von Filmmaterial, den der Philosoph nicht unbedingt kennen musste[71]. Dieses Konservieren bzw. Präservieren ist die Grundlage der paläontologischen Filmgeschichtsschreibung, in der das Kino seinen Ursprung in sich selbst »aufbewahrt«.

Gleichzeitig hat Deleuze die konservierende Funktion der Kritik bei Daney in Abgrenzung zu Langlois und Bazin als Wacht über ein Supplément bestimmt, also als Bewahrung einer ursprünglichen Offenheit und zukünftigen Ergänzbarkeit des Werkes durch Kritik. Damit wird das Konservieren im paläontologische Filmgeschichtsmodell an ein Alterieren gebunden. Diese Mischung aus Konservieren und Ergänzen/Alterieren hat Daney auch Godard zugeschrieben. In »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976) betont Daney schon vor Hediger den »anti-archäologischen« Charakter der Arbeit Godards, dem es weniger um eine archäologisch freizulegende Wahrheit in kinofremden Diskursen, als um eine permanente Alterierung der Bilder und Töne geht, die den Reiz des Kinos ausmachen und bewahren:

> »Seine Methode ist so anti-archäologisch wie nur möglich. Sie besteht darin, zur Kenntnis zu nehmen, was gesagt ist (und was man nicht ändern kann), um sogleich die *andere* Aussage zu suchen, den anderen Ton, das andere Bild, die imstande wären, ein Gegengewicht herzustellen, dieser Aussage, diesem Bild, diesem Ton zu widersprechen (sie zu dialektisieren?). […] Dem, was der andere sagt […], antwortet er immer mit dem, was ein *anderer* anderer sagt.«[72]

Das Kino kann nur *bewahrt* werden und seinen Ursprung in sich selbst erhalten, wenn die (Film-)Kritik immer *erneut* auf die schöpferische Kraft des Kinos in immer anderen Filmen, die Montage immer *erneut* auf das schiere Faktum der immer »anderen« Bilder und Töne zurückkommt. Somit kann Hedigers paläontologischer Ansatz mit Foucaults Logik des Kommentars weitergedacht werden: Der Kommentar schafft und vollendet den Primärtext (des Kinos), er konserviert ihn und verlagert seinen Ursprung in ihn selbst – indem er seinen Bedeutungsreichtum offenlegt und die Vollendung des Primärtextes mit seiner Alteration zusammenfallen lässt.

I.3.6 Godard als Kommentator bei Daney: Repetition und Reform der Gegenwart des Kinos

Gerade dieses Zusammenspiel aus Vollenden und Alterieren führt dazu, dass sich anhand von Daneys »Le thérrorisé« meine These von Godard als Kommentator des Kinos im Sinne Foucaults auf vielfache Weise darstellen lässt. In seinem Text beschreibt Daney, wie Godard als Lehrer/»Repetitor« (im Original: »répétiteur«) das Kino zur Schule, zu einem Ort der »Repetition« macht, an dem ausschließlich zitiert, repetiert und (re-)zitiert

71 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 347.

72 Daney, »Der Therrorisierte«, in: *VWB*, S. 87f. Hervorhebungen im Original.

wird, was andere schon gesagt haben[73]. Dabei geht es Godard nicht um die Ausgabe einer Bedeutung, eines ideologischen Inhalts oder einer politischen Position, sondern um deren »Zurückhalten«, und überhaupt ums Zurückhalten von Bedeutung. Zurückgehalten werden dadurch auch die Zuschauer*innen an diesem Ort, der Schule bzw. dem Kino, wo sie lernen müssen, den Bildern nicht zu schnell (und nie endgültig) eine Bedeutung zuzusprechen. In diesem Rahmen spricht Daney auch davon, dass bei Godard die Bilder und Töne fortwährend »kommentiert« werden.

> »Ein Schülerpublikum hüten, um den Augenblick hinauszuzögern, in dem sie Gefahr laufen, zu schnell von einem Bild zum anderen zu gehen, von einem Ton zum anderen, zu schnell zu sehen, sich vorschnell äußern, denken, meinen, alles über das Kino zu wissen, während sie weit davon entfernt sind zu erahnen, in welchem Maße diese Anordnung dieser Bilder und dieser Töne eine komplexe, ernste, keineswegs unschuldige Angelegenheit ist. […] Genau deshalb besteht die Godard'sche Pädagogik darin, nicht aufzuhören, auf Bilder und Töne zurückzukommen, sie zu bezeichnen, zu verdoppeln, zu kommentieren, selbstreferentiell einzusetzen, sie wie so viele andere unergründliche Rätsel zu kritisieren: sie nicht aus den Augen zu verlieren, sie im Blick zu behalten, sie zu *hüten*.«[74]

Nach Foucault gibt der Kommentar das neu oder anders Gesagte als Wiederholung aus, erklärt es zur ständigen Bedeutungserweiterung eines ursprünglichen Textes. Dies ähnelt Daneys Beschreibung von Godards Vorgehen, der das Kino bewahren, es zu einem Ort der Wiederholung machen will, an dem sich durch ständige Verschiebungen und Alterationen die endgültige Bedeutung nie ganz einstellt. Dem Bewahren und Weitergeben eines Heiligen Textes durch den Kommentar bei Foucault entspricht das Zurückhalten des Publikums in der »Schule« bei Godard, da in beiden Fällen keine klare Botschaft vermittelt, sondern der Sinn des Vermittelten problematisiert, in »unergründliche Rätsel« verwandelt wird. Die Schule kann nie verlassen werden, da Godard, wie Daney betont, jede »›Spezifizität‹« des Kinos aussetzt bzw. aufschiebt[75]. Wenn das Kino in »Le thérrorisé« noch der Ort des Kinosaals ist, dann wird dieser Ort in der Krise zum Ort, an dem mit der Bedeutung des Vermittelten auch die Bedeutung des Ortes, die Spezifizität des *Kinos als Ort* problematisiert, zurückgehalten, aufgeschoben wird. Die Spezifizität des Kinos besteht damit fortan eher in einer »Idee« des Kinos, im Kino als Bedeutungszusammenhang, der offen und veränderbar bleibt und als ein solcher bewahrt und »zurückgehalten« wird, da man mit seiner Interpretation an kein Ende gelangen kann. Sollen die Leute »im Kino« zurückgehalten werden, dann nicht einfach im Kinosaal, sondern in einer Exegese des Sinns der Bilder und Töne.

Lange vor Didi-Huberman setzt sich Daney in diesem Text auch mit der »Autorität« des »Repetitors« Godard auseinander, welche der Autor von *Passés cités par JLG* dem

73 Vgl. ebd. S. 89. Im Original: »Le thérrorisé«, in: *La rampe*, S. 90.

74 Ders., »Der Therrorisierte«, in: *VWB*, S. 90. Hervorhebung im Original.

75 Vgl. ebd. S. 91: »Der Vorsprung von Godard gegenüber den anderen Bearbeitern von Bildern und Tönen hängt also mit seiner absoluten Verachtung gegenüber jedem Diskurs zusammen, der dazu neigt, eine ›Spezifizität‹ des Kinos zu definieren und zu bewahren.«

Filmemacher zum Vorwurf gemacht hat. Dieser von Didi-Huberman bei Godard ausgemachte autoritäre Gestus muss gar nicht als Haltung eines autoritären und ideologisch verblendeten Autoren-Künstlers, sondern kann auch als (bewusst gewählte) Kommentar-Strategie verstanden werden, die es erlaubt, durch Widersprüchlichkeiten die Autorität des Kinos für zukünftige Kommentare und Exegesen zu bewahren. Kritisiert etwa Didi-Huberman Godard für die berüchtigte, in der Tat hochproblematische Collage von Golda Meir und Adolf Hitler in einem Bild aus Ici et ailleurs (1976), also dafür, dass hier das Spiel mit der Unvereinbarkeit beider Elemente die Collage gegen jeden Widerspruch absichert und somit unter der Hand Hitler und Meir miteinander gleichsetzt[76], so lässt sich mit Daney darauf antworten, dass dieser Vergleich keineswegs in einer Gleich-Setzung oder ideologischen Aussage münden muss. Eher unterrichtet die schiere Repetition, das Zitieren und »Wiederholen« von bereits bestehendem und höchst unterschiedlichem Bildmaterial über die immer komplexe, ideologisch mitunter hochproblematische Sinnproduktion durch Bilder und Töne, die sich, selbst scheinbar »vereint«, nicht immer einfach zu einer semantischen Summe aufrechnen lassen, auch getrennt und differenziert bleiben können. Keine Bedeutung kann ihnen zugesprochen werden, die sie nicht außerhalb einer *wiederholten* Betrachtung finden würden, außerhalb der *wiederholten* Antworten durch immer andere Bilder und Töne, die auch dann noch weitergehen, wenn die Zuschauer*innen glauben, bereits die richtigen Antworten gefunden zu haben. Diese von Daney festgehaltene Infrastruktur der Repetition, welche die godardschen Bilder und Töne und ihren Bedeutungsaufschub organisiert, wurde auch von Deleuze vermerkt, der in *L'image-temps* dieselbe Collage aus Ici et ailleurs zitiert und vorschlägt, die »nicht zu ertragen[den]« Bilder so zu verstehen, dass sie in ihrem Zusammenhang *noch nicht* verstanden bzw. »gelesen«[77] werden können – für Didi-Huberman ein »unnützer Versuch, diese Montage zu ›retten‹«[78]. Ich möchte eher argumentieren, dass Deleuze hier die Notwendigkeit weiterer Montagen und Kommentare unterstreicht, um diese Montage *besser* zu verstehen – ohne dass sie dadurch jemals »endgültig« verstanden werden könnte, und keineswegs mit dem Ziel, sie zu »retten« oder zu rechtfertigen. Die von Didi-Huberman bemerkte »Autorität« dieser Stelle kann nicht *nur* in einem geschickt abgesicherten, unerträglichen Vergleich gesehen werden, der eine dogmatische, ideologische (und falsche) Botschaft vermittelt. Sondern auch in der Verordnung, *jetzt* noch nicht verstanden werden zu können, um weiteres Verstehen, weitere Kommentare notwendig zu machen.

Dieses wiederholte Kommentieren (in der Montage der gezeigten Bilder und der Reaktion der Zuschauer*innen) ist im Kontext von Daneys »Le thérrorisé« um so wichtiger,

---

76 Vgl. für den gesamten Kontext Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 89–119, für die hier angesprochene Stelle insb. 106f. Die prinzipielle von Didi-Huberman aufgegriffene Frage lautet, inwieweit Godard qua Montage das Verhältnis zwischen Nazis und Juden mit jenem zwischen Israelis und Palästinenser*innen historisch unzulässigerweise vergleicht oder gleichsetzt. Damit stellt sich auch die Frage nach einem möglichen Antisemitismus Godards, die seit seinem pro-palästinensischen Engagement in den 1970er Jahren von vielen Kommentator*innen kontrovers diskutiert wurde. Huberman resümiert diese Debatte, zu der sich u.a. Jean Narboni, Alain Fleischer, Bernard-Henri Lévy oder Daniel Cohn-Bendit geäußert haben.

77 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 234.

78 Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 106: »un effort inutile en tentant de ›sauver‹ ce montage«.

als dass es in dem Text darum geht, wie Godard durch sein repetierendes (kommentierendes) Vorgehen in seinen Filmen und Videoproduktionen der 1970er Jahre auf eine Krise des Kinos antwortet und diese abzuwehren versucht. Diese Krise besteht im Verlust an Glaubwürdigkeit, den der Kinosaal nach 1968 im Zuge der Apparatus-Debatte erfahren hat, in der er als »verrufener« Ort der bürgerlichen Ideologie, der Verführung durch Repräsentationen, Illusionen und Voyeurismen denunziert wurde (vgl. I.1.4). Auch im zweiten wichtigen Text Daneys zu Godard, »Le paradoxe de Godard« (1986), beschreibt der Kritiker Godards Poetik als Reaktion auf eine Krise des Kinos. Als Kennzeichen dieser Krise nennt er den Niedergang des klassischen (Hollywood-)Kinos und seines Studiosystems in den 1950er Jahren sowie die Ablösung des Kinos durch andere Medien wie Fernsehen und Video. Abermals präsentiert Daney Godards Vorgehen als Kommentarvorgang: als Erhaltung des Selben (des Kinos) durch Wiederholung und Alteration. Nachdem er Godard in »Le thérrorisé« als *Repetitor* bezeichnet hat, macht er ihn nun zum *Reformer* des Kinos. Da seit Beginn von Godards Karriere das Kino »zu Ende« sei und sich in seinen klassischen Formen (z.B. bei Hawks) vollendet habe, könne es für Godard fortan nicht mehr verbessert, sondern nur noch wiederholt und höchstens reformiert werden. Reformieren heißt Erhalten, heißt, dass sein Verenden und Übergehen in etwas Neues noch in ihm selbst stattfinden muss. Für Daney ist Godard kein »Prophet«[79] des Todes des Kinos und einer neuen Medienlandschaft, in der es nunmehr aufgehen würde. Damit setzt sich Daney von Aumont, Leutrat, Dubois und Bellour ab, die in den 1980er Jahren Godards Videoarbeiten und Filme mit Hinblick auf eine Öffnung des Kinos auf andere Künste und die Videokunst diskutierten (vgl. I.2.1). Für Daney spricht aus Godards Arbeit hingegen eine »Leidenschaft für das Kino« und *nur* für das Kino *allein*. In *La querelle des dispositifs* betont Bellour später mit Bezug auf ihr gemeinsames Auftreten in der Episode 2a der HISTOIRE(S), »Seul le cinéma«, dass Godard und Daney diese Wertschätzung *nur* für das Kino geteilt haben (das bedeutet für Bellour: für das Dispositiv der Projektion »*de l'image et du son en mouvement*«[80], inmitten anderer konkurrierender Dispositive); für Daney sei jeder »Wechsel im Leben der Bilder« nur *innerhalb* des Kinos von Interesse gewesen[81]. Analog dazu führt in »Le paradoxe« für Daney Godards Leidenschaft für das Kino dazu, dass der Filmemacher noch die Abschaffung oder die Veränderung des Kinos *aus ihm selbst heraus* erwartet, so dass das Kino, im Moment seiner klassischen Vollendung bzw. seiner Ablösung oder Bedrängung durch Konkurrenzmedien, auf sein Unbekanntes in sich selbst geöffnet werden muss:

> »Die Liebe zum Kino will nur das Kino; die Leidenschaft ist dagegen exzessiv: Sie will das Kino und sie will, daß dieses etwas anderes wird, sie will sogar den Horizont, an dem das Kino sich im Zuge seiner Verwandlungen abschaffen wird, sie führt ihren Gegenstand auf das Unbekannte hin. [...] Er [Godard, Anm. P.S.] ist erneut derjenige par excellence, der alles vom Kino erwartet, sogar, um Meister Eckhart zu paraphrasieren, daß ›ihn das Kino vom Kino lossagt.‹«[82]

79 Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132.
80 Bellour, »Querelle«, S. 21. Hervorhebung im Original.
81 Vgl. ebd. S. 27f.
82 Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 131f.

Wenn noch das Ende des Kinos aus diesem selbst erwartet wird, heißt dies, dass die Transformation des Kinos immer wieder auf das Kino zurückverweist, es weiter ausdehnt und ausdeutet, die Grenzen in ihm überschreitet und dabei auf das in ihm unbekannt Gebliebene hinweist. Der Vorgang des Reformierens und der Vorgang des Aufschiebens des Endes des Kinos ist daher auch ein Vorgang der fortlaufenden Auslegung. Wie Godards Arbeit als »Repetitor« entspricht auch seine »reformatorische« Tätigkeit der Arbeit des Kommentators nach Foucault, der etwas Neues unter der Maske der Wiederholung sagt. Auch der Kommentar »reformiert« einen Primärtext und bewahrt ihn vor dem Ende, in dem er die Hinzugabe von Neuem, Ungesagtem und Unbekanntem als Wiederholung tarnt und ihn dadurch »reformiert«, ihn in seiner und durch seine Veränderung erhält und seiner definitiven Vollendung entzieht. Gefangen zwischen dem Alten und dem Neuen, so Daney, betätige sich Godard, »*zur Gegenwart verurteilt*«[83], damit als Reformer einer permanenten (und hochgradig paradoxen) *Gegenwart* des Kinos.

> »Man hat derart leichtfertig von Godard als ›Enfant terrible‹ gesprochen, als ›Avantgardist‹, als ›Zerstörer‹, ›Revolutionär‹, daß man nicht gesehen hat, daß er von Beginn an die Spielregeln akzeptiert hat (im Gegensatz zu Truffaut). Wenn ihn etwas beunruhigt, dann ist es das Fehlen einer Regel. Bei Godard gibt es nichts Revolutionäres, sondern einen *radikalen Reformismus.* […] Seine Utopie besteht darin, daß die Leute sich offen gegenüber der Möglichkeit zeigen, es ›anders‹ zu machen, während sie genau das machen, was sie machen. Die Utopie besteht nicht darin, etwas anderes zu machen, sondern es anders zu machen.«[84]

Nichts könnte von Bert Rebhandls Charakterisierung Godards als »permanenter Revolutionär«[85] weiter entfernt sein als diese Stelle, deren Ziel darin besteht, das zum Klischee erstarrte Bild von Godard als Kino-Revoluzzer, Innovator und Avantgardist zu dekonstruieren. Die Reform des Kinos besteht nicht im Machen von etwas anderem als Kino, sondern im »anders machen« (immer noch) von Kino. Es ist somit die »Gegenwart« des Kinos, die reformiert wird, und als durch den Kommentar immer wieder aktualisierte Gegenwärtigkeit eines weiter zu ergänzenden Primärtextes verstanden werden kann. Daney selbst hat das Kino immer wieder als »Kunst der Gegenwart« (»l'art du présent«[86]) bezeichnet, was seine Solidarität mit dem im »Paradoxe« vorgetragenen godardschen Reformismus der Gegenwart des Kinos nahelegt. Da für ihn Kino eine Kunst der Gegenwart ist, schreibt er in seinem Todesjahr 1992, glaube er an kein vergangenes »goldenes Zeitalter« des Kinos, deren Wert für die Ewigkeit bestimmt sei und an dem die Zeit nagen würde[87]. Denn die Präsenz des Kinos, so muss man hinzufügen, ist immer wieder herzustellen – so wie der Primärtext durch den Kommentar. Geschichte des Kinos, als Geschichte der Kunst der Gegenwart, ist die sich permanent verändernde und weiter

83 Ebd. S. 133. Hervorhebung im Original.

84 Ebd. Hervorhebung im Original.

85 Vgl. Rebhandl, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*.

86 Z.B. in Serge Daney, Olivier Mongin, »Die Liebe zum Kino«, in: *VWB*. S. 176–190; 184. Im Original: »L'amour du cinéma« (1992), in: *MCM* 4. S. 7–19; 14.

87 Vgl. Serge Daney, »Journal de l'an présent« (1992), in: *MCM* 4. S. 98–119; 109.

vollendende Gegenwart des Kinos selbst. Sie kennt kein historisches Ende, keine Nostalgie nach einem vergangenen goldenen Zeitalter, keine Ablösung durch andere Medien. Denn sie existiert nicht außerhalb des Kommentars, der sie immer erneut als Gegenwart des Kinos hervorbringt, und auf weitere Kommentare hin offenhält.

I.3.7 Daney als Kommentator bei Godard: Kommentieren als Duell zwischen Vollenden und Neuöffnen

Taucht Godard bei Daney als Kommentator des Kinos auf, so wird auch Daney in ihrem gemeinsamen, 1988 aufgezeichneten Gespräch, das Godard ausschnittsweise in die Episode 2a der HISTOIRE(S) DU CINÉMA übertragen hat, ebenfalls zum Kommentator einer Geschichte des Kinos, indem er Godard über das eben begonnene Vorhaben Fragen stellt und auf diese Weise sein erster Zeuge und Exeget wird.

Die beiden sitzen in Godards Arbeitszimmer am Schreibtisch. Daney sitzt in der Mitte der halbnah kadrierten Einstellung im Hintergrund, während Godard am vorderen linken Bildrand angeschnitten wird, einige Mappen mit Dokumenten vor sich liegend. Dadurch – wie immer auch mit Textarbeit beschäftigt – kann Godard ebenfalls als Kommentator interpretiert werden: Platziert am Rand der Einstellung scheint er deren Rahmen zu markieren. Auf diese Weise zieht Godard um den Kommentator Daney einen Rahmen, den er selbst bestimmt und der wiederum Daney kommentiert, ihn zum Kommentator erst macht. Dieser Rahmen lässt sich auch im technischen Gerät ausmachen, das zu sehen ist. Auf der rechten Seite des Bildraums sind ein Mikrophon und eine Lampe auf einem Stativ befestigt und auf den Filmkritiker im Zentrum gerichtet, den sie auf diese Weise einfassen; links oberhalb von Daney steht auf einem Regal im Hintergrund ein laufender Fernsehapparat, darunter sind schwarze Geräte zu sehen, eventuell Videorekorder, was als Hinweis darauf zu verstehen wäre, dass Godard seine HISTOIRE(S) mit Videomaterial fabriziert. Deuten die Gerätschaften auf die technische Produktion dieser Gesprächs- und Kommentar-Szene, weisen sie Daney einen Platz und eine Rolle im Bild zu, so verweisen die zahlreichen Bild- und Toneffekte sowie die Auswahl nur weniger kurzer Ausschnitte aus dem zweistündigen Gespräch auf ihre nachträgliche Bearbeitung, womit die Effekte und Montage-Eingriffe ebenso viele Kommentare (Godards) zu ihr darstellen. Diese assoziieren Daney eng »mit dem Kino«: Godard verwendet nur einen Bildausschnitt der Originalaufnahme (im Kastenformat), der wie eine Imitation des Breitwandformates der »großen« Cinemascope-Filme des Kinos wirkt, und wenn er zum ersten Mal das Gespräch einmontiert, wird Daney von dem Text »Seul le cinéma« (dem Titel der Episode) umrahmt[88]. Godard erteilt ihm schon vor dieser Ersteinblendung das Wort, wenn nur die Audiospur vom Anfang der Aufnahme des Gesprächs zu hören ist (Godard sagt zu Daney: »quand tu veux«, »fang an, wann du magst«) und zwei ineinander überblendende Porträts Godards zu sehen sind, über die er einen anderen Text legt: »Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien.«[89] Eine exakte Beschreibung dessen zu machen, was niemals stattgefunden hat, darin besteht

88 Vgl. HdC 2a, 2:46.

89 Vgl. HdC 2a, 1:51-2:19.

die Aufgabe des Filmhistorikers Godard. Mit der Logik des foucaultschen Kommentars, der auch eine historiographische Funktion haben kann, lässt sich der Satz so interpretieren, dass das Kino und seine Geschichte einen Primärtext bilden, der niemals außerhalb des fortlaufenden Kommentars stattgefunden hat, nur durch diesen zustande kommt, immer schon mit einem Kommentar begonnen hat und immer noch einen weiteren benötigt. Von Anfang an erteilt der Kommentator Godard dem (extern hinzugekommenen, zentral platzierten) Kommentator Daney und damit dem Kommentar selbst das Wort, während er sich mit der Rolle des Filmhistorikers ebenfalls die Rolle eines Kommentators zuschreibt. So macht der Kommentar (Godards) zu einem Kommentar (Daneys) deutlich, dass es sich bei der Gesprächsszene um einen Kommentar zu den Histoire(s) handelt (nicht zuletzt dank der gezeigten Videogeräte, welche die technische Produktion der Videoserie kommentieren), und bei den Histoire(s), deren Teil die Szene ist, um einen Kommentar zum Kino und seiner Geschichte, der sich wiederholt (kommentiert), nur aus Kommentaren besteht und aus einem (Sich-selbst-)Kommentieren hervorgeht, und dabei immer mindestens einen weiteren Kommentar auf sich zieht, um den Primärtext Kino hervorzubringen und diesen von sich selbst – dem Kommentar/Sekundärtext Histoire(s) du cinéma – ununterscheidbar zu machen. Vor allem in dieser Werkstattszene, die die beiden aufeinander bezogenen Kommentatoren in derselben Einstellung zeigt.

Dieser gemeinsame, doppelte Kommentar Daneys und Godards folgt einem steten Spiel aus Vollendung und Neuöffnung. Daney sagt zu Anfang, nur jemand aus der Generation der Nouvelle Vague wie Godard hätte die Histoire(s) machen können[90], da es nur zu deren Zeit bereits genug, aber noch nicht zu viele Filme gegeben habe, um sich einen Überblick über die Filmgeschichte zu verschaffen. Auf diese Weise verleiht er Godards Filmserie jene Autorität, welche der Kommentar bei Foucault dem Primärtext zu verleihen hat. Kurz vor Daneys Replik schneidet Godard aber vom Gespräch auf eine Photographie von Georges Méliès, der ein Gegenüber mit einem Degen durchbohrt[91]. Godard kommentiert Daneys Kommentar und macht damit klar, dass man sich ab sofort, wie auf der Photographie, in einem Duell befindet, in dem einer den anderen kommentiert, aber dabei auch durchbohrt, unterbricht, in Frage stellt, so dass hier alles Vollendete unterbrochen, hinterfragt, neu geöffnet werden muss. Godard braucht einerseits Daneys Kommentar, um sich als Vertreter der Nouvelle Vague, als einzig legitimer Kinohistoriker und -kommentator vollenden zu lassen; gleichzeitig kommentiert er Daney, indem er ihn exakt in den Momenten unterbricht, in denen Daney ihn legitimiert, um Daney und sich selbst immer auch zu delegitimieren. Zweimal betont Daney, dass es sich für die Nouvelle Vague um ein »außerordentliches Privileg« gehandelt habe, genau zur Mitte des 20. Jahrhunderts und damit zur »Mitte des Kinos« zu kommen; zweimal unterbricht Godard ihn dabei[92]. »Vollenden« und »autorisieren« kann sich diese »Geschichte des Kinos« nur durch einen Kommentar, der kein »historisches Privileg« endgültig sein

90 Vgl. HdC 2a, 3:12-3:17.

91 Vgl. HdC 2a, 3:08.

92 Vgl. HdC 2a, 3:37-4:03.

lässt[93]. Dies spitzt sich dort zu, wo Daney die Zahl der schon gemachten Filme zur Zeit der Nouvelle Vague zur Grundlage des »historischen Privilegs« dieser Generation und damit Godards macht, Kinohistoriker sein zu dürfen. Godard widerspricht. Der Grund dafür, dass Geschichte des Kinos hätte gemacht werden können, sei nicht, dass es irgendwann »zu viele« Filme gegeben hätte: »La seule façon de faire de l'histoire [...] c'est pas parce qu'il y avait trop de films. Il y en a très peu et de moins en moins.«[94] »Die einzige Art, Geschichte zu schreiben, besteht nicht darin, dass es zu viele Filme gab. Es gibt wenige, und immer weniger.« Nimmt man den letzten Satz ernst, muss man ihn dahingehend verstehen, dass es »generell immer weniger und weniger Filme gibt«. Dies würde ich so interpretieren, dass hier nicht nur ein polemisches Urteil über den Verfall der Filmkultur gefällt wird, der zu immer weniger »wahren, richtigen, guten« Filmen führt. Eher möchte ich den Satz folgendermaßen auffassen: Filme sind endlich, Filme haben ein Ende – daher gibt es immer weniger. Die Möglichkeit, eine Geschichte des Kinos zu machen und zu vollenden, bedarf daher stets eines Hinausgehens über Filme – über *endliche* Filme, die irgendwann an ein Ende kommen und mit denen diese Geschichte *immer schon* vor ihr Ende gestellt war. Um dies zu unterstreichen unterlegt Godard seine Aussage mit dem Standbild eines Totenkopfs aus QUE VIVA MEXICO! (USA/MEX 1932), Sergei Eisensteins 1931 begonnenem, nie beendetem Filmprojekt. Damit erhellt Godard ebenso das Ende und Beendete der Filme, das Geschichte des Kinos verunmöglicht, welche immer auch in unvollendeten oder gar verschollenen Filmen besteht. Er erhellt aber auch das über dieses Ende Hinausgehende, das zur Bedingung einer (lebendigen) Geschichte des Kinos wird. Denn Eisensteins unvollendeter, Ruine gebliebener Film kann einerseits als Nicht-Film, als »immer schon zu Ende« angesehen werden. Gleichzeitig ist er gerade als unbeendeter Film viel mehr als ein abgeschlossener Film, da er sich jedem Ende und jeder Vollendung widersetzt. Geschichte des Kinos, so deutet sich an dieser Stelle an, lässt sich nur vollenden, wenn sie – Eisensteins unvollendetem Film folgend – jedem Ende eines abgeschlossenen, vollendeten Films widersteht und in den größeren Rahmen des Kinos gesetzt wird. Daher sind Daney und Godard nicht nur Kritiker im Sinne Blanchots, die sich auf einzelne, immer auch beendete Film-Werke beziehen und diese weiter vollenden. Das Kino wird hier zum historischen Wissensgegenstand der Kommentatoren Daney und Godard, die ihn, über jedes Werk und jedes Ende hinausgehend, nur immer weiter vollenden können.

Der Dialog zwischen Godard und Daney zeigt die Verbundenheit der beiden Kommentatoren des Kinos an, die das Kino als und zur Kunstform mit eigener Geschichte vollenden wollen und sich dazu auch auf die Idee des Endes des Kinos beziehen. Dies hat Daney in seinem letzten großen Interview mit Serge Toubiana so formuliert: »Godard ist

---

93 So wird Godard zeitliche Verschiebungen vornehmen, die die Datierbarkeit dieses »historischen Privilegs« fragwürdig erscheinen lassen. Er weist darauf hin, dass es »immer eine Verschiebung« (HDC 2a, 4:03) gibt und das Kino eine Angelegenheit des 19. Jahrhunderts gewesen sei, die sich im 20. Jahrhundert erst »realisiert« habe (HDC 2a, 4:08). Auch wird er erwidern, er habe lange gebraucht, um sich einen Begriff von einem »Vor und Nach« der Nouvelle Vague zu machen (HDC 2a, 5:26-5:47). Zu nennen wäre außerdem der Echoeffekt, in dem sich die Stimmen Godards und Daneys in dieser Sequenz oft verlieren und der dadurch den Anfangs- und Endpunkt ihrer Aussagen verschwimmen lässt.

94 HDC 2a, 7:35-7:48.

vielleicht der letzte große Cineast, ich bin vielleicht der letzte Kritiker […]… Dieser Ehrgeiz, einen Endzustand darstellen zu wollen oder so etwas wie ein legendäres Gedächtnis zu sein, ist gesellschaftlich schwer zu vermitteln […].«[95] Analog dazu hat interessanterweise auch Godard in einem Gespräch mit dem Dichter Jean Daive von 1995 Daney in eine Reihe mit Diderot, Élie Faure, Malraux, Bazin und Truffaut gestellt und als »letzten Kritiker« bezeichnet, wobei er möglicherweise auf Daneys frühere Aussage antwortet[96]. An anderer Stelle hat Daney über die HISTOIRE(S) gesagt, dass mit ihr das Ende des Kinos und die Trauer darum »hinter uns« liegen würden und es nun gälte, wie Godard, eine »Filmgeschichte« zu machen[97]. Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA setzen folglich das »Ende« des Kinos aus, verlassen es, machen es obsolet. Womit sie weniger ein endgültiges »Ende« des Kinos markieren, als dass sie zum fortlaufenden Kommentar werden, der das Kino und seine Geschichte weiter vollendet.

95 Daney, *Im Verborgenen*, S. 135. Im Original: *PSV*, S. 155.

96 Vgl. Jean Daive, Jean-Luc Godard, »Jean-Luc Godard interviewé par Jean Daive sur France Culture dans le cadre de l'émission *Le Bon plaisir*« (1995), in: *T* 2. S. 305–322; 320.

97 Vgl. Daney, Mongin, »Was bleibt uns noch zu sehen?«, in: *VWB*, S. 166.

I.4 Der Kommentar zur Geschichte des Kinos im Post-Kino-Zeitalter

I.4.1 Post-Kino und Filmgeschichte(n)

Als Kommentatoren des Kinos können Daney und Godard im Forschungsfeld zum Verhältnis von Geschichte und Film und zur Filmgeschichte, sowie in aktuellen filmwissenschaftlichen Post-Kino-Debatten positioniert werden. Post-Kino-Diskurse fragen danach, wie Kino sich wandelt, nachdem der Kinosaal nicht mehr der einzige Ort für Filme und Bewegtbilder ist. Hier wird diskutiert, ob Kino im Kontext digitaler Medien und Technologien, neuer Produktions- und Distributionspraktiken, neuer Orte und Dispositive in seinen hybriden Verbindungen eine Fortsetzung erfährt, oder ob es ein abgegrenztes, eigenständiges Dispositiv bleibt. Die filmwissenschaftliche Debatte zur Apparatus-Theorie und zum Dispositiv habe ich bereits in I.1.4 resümiert. Traditionell bezeichnet der Dispositiv-Begriff die Anordnung technischer Elemente im Kinosaal und dabei vor allem das Verhältnis von Projektor/Projektion und Zuschauer*innen, die durch das Dispositiv einem illusorischen Realitätseindruck und damit einer Ideologie unterworfen werden. So wurde der Begriff mit Bezug auf Kino und seinen Ort, den Saal, lange ideologiekritisch und psychologisch bzw. psychoanalytisch verwendet. Mit dem Ende der Hegemonie des Kinosaals ändert sich dies. Nun verweist der Dispositiv-Begriff auf eine bestimmte ästhetische, ortsgebundene Zuschauer*innenerfahrung, die »Kino« definiert – oder eben nicht mehr. Mit meinem Ansatz, Geschichte des Kinos als Produkt eines fortlaufenden Kommentars zu denken, verschiebe ich die Post-Kino-Diskussion von der Ebene des Dispositivs auf die Ebene des Textes und konzentriere mich auf das Problem der Definition des Kinos, das als Bedeutungszusammenhang und Primärtext ebenso vollendet wie neu geöffnet, definiert wie neu definiert werden kann.

Post-Kino-Debatten erweisen sich insofern als filmhistorische Debatten, als dass sie retrospektiv die Frage danach öffnen, worum es sich beim filmhistorisch untersuchten Gegenstand genau handelt, wie das »Kino« und »was« als Kino zu welchem Zeitpunkt zum Gegenstand einer (film-)historischen Untersuchung also überhaupt werden kann oder konnte. Diese Frage hat eine lange Geschichte, die so alt wie das Kino selbst. Wie Pascal Dupuy (und vor ihm Martin A. Jackson) bemerkt, hat schon 1898 Boleslaus

Matuszewski eine Broschüre mit dem Titel *Une nouvelle source de l'histoire* veröffentlicht[1]. Von Anfang an stellt sich die Frage nach der Geschichte der Kunstform wie nach der Möglichkeit, vermittels der Kunstform historisches Wissen zu generieren – über eine äußere Historie ebenso wie über die Geschichte der Kunstform selbst, womit von Anfang an auch die Selbsthistorisierungspotenziale des Mediums zur Debatte stehen. Damit berührt sind – in späteren Phasen – auch die Selbsthistorisierungspotenziale der filmwissenschaftlichen Disziplin, insofern diese die Geschichtsschreibung ihrer eigenen theoretischen Grundlagen und historiographischen Ansätze betreibt, die Geschichte der Filmtheorie und der Filmgeschichtsschreibungen schreibt.

I.4.2 Von traditionellen Filmgeschichtsschreibungen zur »New Film History«, Medienarchäologie und Filmkulturforschung

Die ersten, traditionellen Filmgeschichten zeichnen eine lineare, chronologische Geschichte der ästhetischen und technischen Entwicklung der Kunstform nach, entlang der Namen großer Werke und großer Filmemacher*innen, wobei Filme oft als Ausdruck nationaler Charakteristika gedeutet werden. 1926 veröffentlicht Terry Ramsaye in London *A Million and One Nights*, eine Auflistung von Filmen, in der die Entwicklung der Technik und die Qualen großer Filmkünstler*innen behandelt werden[2]. In ihrer *Histoire du cinéma* von 1935 verstehen Maurice Bardèche und Robert Brasillach Filmgeschichte als Fortsetzung einer Nationalgeschichtsschreibung und nationale Kinematographien als Widerspiegelungen nationaler Charakteristika[3]. Nach dem Zweiten Weltkrieg erscheint dann Georges Sadouls (oft überarbeitete und neuaufgelegte) *Histoire générale du cinéma* (1946–1978) in sechs Bänden über die Werke »großer Regisseur*innen«, während später Jean Mitry eine fünfbändige *Histoire du cinéma* vorlegt (1968–1980)[4]. Der nach Maßgabe eines nationalen oder individuellen Genies zugeschnittene Kanon zeichnet sich hierbei als zentrales Definitionskriterium von Kino ab.

Der Beginn einer verstärkten Auseinandersetzung der akademischen Geschichtswissenschaft mit dem Film kann nach François Garçon und Pierre Sorlin in den 1950er Jahren verortet werden[5]. Als Grund für das wachsende Interesse von Historiker*innen für Film als Quelle historischen Wissens kann, neben der Popularität von Filmgeschichtsschreibungen wie jener von Sadoul, vor allem der Einfluss der Annales-Schule

---

1 Vgl. Pascal Dupuy, »Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire«, in: *L'Homme et la société*, vol. 4, no. 142, 2001. S. 91–107; 91. Vgl. Martin A. Jackson, »Film As a Source Material: Some Preliminary Notes Toward a Methodology«, in: *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, no. 1, Summer 1973. S. 73–80, zitiert nach Dupuy, »Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire«, S. 91.

2 Vgl. Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*. London: Simon & Schuster, 1926.

3 Vgl. Maurice Bardèche, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*. Paris: Denoël et Steele, 1935.

4 Vgl. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma Tomes 1–6*. Paris: Denoël, 1946–1978. Vgl. Jean Mitry, *Histoires du cinema Tomes 1–5*. Paris: Éditions Universitaires, 1968–1980. Vgl. für Mitrys Bibliographie Jacqueline Vairel, »Bibliographie de Jean Mitry«, in: *1895, revue d'histoire du cinéma*, hors-série, 1988. S. 35–40.

5 Vgl. François Garçon, Pierre Sorlin, »L'historien et les archives filmiques«, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 28, no. 2, avril-juin 1981. S. 344–357.

auf die Geschichtswissenschaft genannt werden und die damit verbundene Öffnung der Geschichts- auf die Sozialwissenschaften, was eine Erforschung von populärkulturellen Phänomenen erforderlich machte[6]. Schließlich hat in Frankreich vor allem Marc Ferro, der ebenfalls in der Tradition der Annales-Schule steht, mit seinem Buch *Cinéma et histoire* von 1976 den Film als Quelle geschichtswissenschaftlicher Forschung aufgewertet: Bild- und Tondokumente können gesellschaftliche Realitäten aufdecken, die in textlichen Geschichtsschreibungen nicht zur Darstellung gebracht werden können[7]. 1975 haben auch die *Cahiers* Ferro zu diesem Thema interviewt – in der Zeit, in der Daney schon Chefredakteur war[8]. Im angloamerikanischen Raum wurde 1976 im von Paul Smith herausgegebenen Sammelband *The Historian and Film* (u.a. mit einem Beitrag von Ferro) weiter darüber diskutiert, wie Filme als historische Dokumente behandelt werden können[9]. In dieser Tradition steht auch Robert A. Rosenstone, der 1995 in *Revisioning History* in der filmischen »vision« eine sinnvolle Ergänzung der »written history« erkennt[10].

In den 1970er Jahren werden kanon- und autor*innenbasierte Modelle von Filmgeschichtsschreibungen wie jener von Sadoul zunehmend einer kritischen Revision unterzogen. Die »New Film History«, wie sie von Robert C. Allen, Douglas Gomery, Tom Gunning und André Gaudreault entwickelt und von Thomas Elsaesser 1986 unter diesem Namen zusammengefasst wurde, kann mit Paul Kusters als »revisionistisch« bezeichnet werden[11]. Ihr Ausgangspunkt ist die Aufarbeitung der Frühgeschichte des Films, der Gang in die Archive, die Erschließung neuer historischer Quellen für die Filmgeschichtsschreibung[12]. In ihrer Folge konnten frühere Filmgeschichtsschreibungen, die von einem eindeutigen Ursprung und einem chronologisch-linearen, progressiven und teleologischen Verlauf ausgegangen waren, in Frage gestellt bzw. in einem Feld anderer möglicher Genealogien aufgefächert werden – ein von Foucault inspiriertes Vorgehen, der, ausgehend von Archivarbeit, die Entstehung normativer Diskurse und Geschichtsvorstellungen in einem Feld multipler Ursachen und Beziehungen analysiert hatte[13]. So reinterpretierten Gunning und Gaudreault das frühe Kino als diskontinuierliche

---

6 Vgl. Dupuy, »Histoire et cinéma«, S. 91f.

7 Vgl. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël, 1976. Vgl. auch ders., »Le film, une contre-analyse de la société?«, in: *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 28ème année, no. 1, 1973. S. 109–124.

8 Vgl. ders., Ignacio Ramonet, »Cinéma et histoire, entretien avec Marc Ferro«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 257, mai-juin 1975. S. 22–26.

9 Vgl. Paul Smith (Hg.), *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

10 Vgl. Robert A. Rosenstone, *Revisioning History. Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

11 Vgl. Kusters, »New Film History«, S. 40. Vgl. Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985. Vgl. Tom Gunning, »The Cinema of Attraction: Film, its Spectator and the Avant-Garde«, in: *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4, Fall 1986. S. 63–70. Vgl. André Gaudreault, Tom Gunning, »Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?«, in: Jacques Aumont, Gaudreault, Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989. S. 49–63. Vgl. Thomas Elsaesser, »The New Film History«, in: *Sight and Sound*, vol. 35, no. 4, 1986. S. 246–252.

12 Vgl. Kusters, »New Film History«, S. 44.

13 Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«. Vgl. Kusters, »New Film History«, S. 44.

Abfolge nicht narrativer visueller Attraktionen, als »Nummernrevue« von Spezialeffekten, die ihre Ursprünge im Jahrmarkt und im Varieté hatten und erst später im Zuge der Industrialisierung des Kinos einer Normativierung durch »klassische« narrative Modalitäten zum Opfer fielen[14]. Auf diese Weise konnte eine komplexere, erweiterte Ursprungslage und Genealogie des Kinos deutlich werden. Die filmwissenschaftliche Untersuchung von Filmgeschichte widmete sich fortan nicht mehr einzelnen Werken oder wichtigen (meist weißen und männlichen) Autor*innen, sondern untersuchte Filme in dezidiert technischen, gesellschaftlichen, ökonomischen Kontexten, in Bezug auf ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen. So betrachten David Bordwell, Janet Steiger und Kristin Thompson im Zuge ihres neoformalistischen Ansatzes das klassische Produktionsmodell des amerikanischen Studiokinos, das Miriam Hansen als Produkt moderner kultureller, ästhetischer, technologischer und wirtschaftlicher Bedingungen weiter interpretiert (vgl. I.1.1)[15]. In Frankreich wurden diese gesellschaftlichen und sozioökonomischen Kontexte von Filmen sowie die epistemologischen und methodologischen Probleme von Filmgeschichtsschreibungen vor allem von Michèle Lagny diskutiert[16]. Der revisionistische Ansatz der »New Film History« lässt sich mit Oliver Fahle wie folgt zusammenfassen:

> »Die Konzentration auf große Regisseure, der makrohistorische Zugriff, die lineare Konzeption des Geschichtsverlaufs sowie die zweifelhafte Quellenlage, die sich meistens nur aus dem Gedächtnis der Filmhistoriker speist, sind die wesentlichen Punkte der Kritik […] Dagegen stützt sich die *New Film History* auf historiografische Methoden, setzt also auf eine verstärkte Archiv- und Quellenarbeit, sieht nicht mehr nur den Regisseur als leitende Figur im Zentrum, verweist auf widersprüchliche und nicht linearisierbare Prozesse des Geschichtsverlaufs, konzentriert sich eher auf Mikrogeschichten, anstatt das große Ganze in den Blick zu nehmen: Kurz: Filmgeschichte verliert den epischen Gestus, wird aber dafür wissenschaftlich korrekt.«[17]

Fahle merkt kritisch an, »dass die *New Film History* in gewisser Weise an der Austreibung des Films aus der Filmwissenschaft arbeitet, mindestens aber eine Leerstelle hinterlässt, indem sie seine ästhetische Beschaffenheit als beigeordnetes Element […] behandelt.«[18] Dass durch eine schiere Applikation soziologischer und ökonomischer Betrachtungsweisen keine neue Perspektive auf Filmästhetik entwickelt werden kann, hat auch Pierre Sorlin erkannt. Dann aber schlägt er doch nur eine Neuorientierung der Filmgeschichtsforschung an den Gesellschaftswissenschaften vor, um die »Zirkulation

---

14 Vgl. Gunning, »The Cinema of Attraction«. Vgl. Gaudreault, Gunning, »Le cinéma des premiers temps«.

15 Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Vgl. Hansen, »The Mass Production of the Senses«, S. 62.

16 Vgl. Michèle Lagny, »Épistémologie de l'Histoire«, in: Aumont, Gaudreault, Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, 1989. S. 15–23. Vgl. dies., *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1992.

17 Oliver Fahle, »Das Material des Films«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 293–306; 294. Hervorhebung im Original.

18 Ebd. S. 296. Hervorhebung im Original.

von Filmen innerhalb der Gesamtbewegung der Produktion und Verbreitung von Gütern im industriellen Zeitalter« zu berücksichtigen[19]. »Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?« ist der Titel von Sorlins Aufsatz aus dem Jahr 1996. Der Titel eines späteren Aufsatzes von Jacques Aumont, »L'histoire du cinéma n'existe pas« (2011), klingt wie eine Antwort: Die Geschichte des Kinos/die Filmgeschichte existiert nicht, wenn Film lediglich als soziales Artefakt mit kulturell-ideologischem Ausdruck und ästhetischem Abfall verstanden wird[20]. Wenn jedoch Sorlin Zweifel an der Ergiebigkeit einer neopositivistischen Filmgeschichtsschreibung ankündigt, die nicht den ästhetischen Aspekten der Filme Rechnung tragen kann, macht Aumont darüberhinausgehend deutlich, dass diese ästhetischen Aspekte auch einer kohärenten Historisierung im Sinne der Kunstgeschichte widerstehen. Filmbilder, so Aumont, haben weniger einen historischen Wert als ein semantisches Vermögen, das interpretiert werden muss, auch zeichnen sie sich durch ein Nachleben bzw. die Rückkehr des Vergangenen aus, das sie keine lineare Zeitlichkeit annehmen lässt[21]. Daher, schließt Aumont, gibt es keine Filmgeschichte als Kunstgeschichte, sondern nur eine Geschichte des sozialen Wesens der Filmbilder, auf das diese aber eben nicht reduziert werden können[22].

Ohne aus dieser Sackgasse herauskommen zu können – oder zu wollen – hat sich in der Folge der »New Film History« die akademische Forschung zur Filmgeschichte mehr und mehr mit dem zunehmenden Wandel des Mediums und des Ortes des Films beschäftigt, und dabei ästhetisch-hermeneutische Fragestellungen zugunsten von medientheoretischen oder eher noch medienmateriellen Aspekten weiter aufgegeben. Im von Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger und Oliver Fahle herausgegebenen Sammelband *Orte filmischen Wissens* (2011) macht Malte Hagener in seinem Beitrag deutlich, dass die Filmwissenschaft die Frage »Was ist Film?« (also der ontologische Ansatz Bazins) über die Frage »Wann ist Film?« (womit der genealogische Ansatz der »New Film History« gemeint ist) zunehmend auf die Frage »Wo ist Film?« verschoben, und damit die Orte der Produktion und Rezeption in den Fokus des Forschungsinteresses gerückt hat[23]. Nachdem mit der »New Film History« der Kanon großer Autor*innen und ihrer Filme kritisiert wurde, ist nunmehr auch der Kinosaal als hegemonialer Ort für die Bewegtbilder und Definitionskriterium für »Kino« in Frage gestellt. Dies gilt auch für die Indexalität, also die Aufnahme des Wirklichen auf einem materiellen Filmstreifen, der sich angesichts elektronischer Aufnahmemedien wie Video/VHS sowie der fortschreitenden Digitalisierung nur noch als ein Trägermedium unter anderen erweist.

Die Bestimmung dieses veränderten Ortes und der medialen Transformationen des Kinos ist Gegenstand der Medienarchäologie. Parallel zur Digitalisierung und der mit ihr einhergehenden medialen, sozialen, technologischen und topographischen Ausdifferenzierung des Films hat die Medienarchäologie eine immer größere Rolle für die Film-

19 Vgl. Pierre Sorlin, »Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?«, übers. v. Claudia Kalscheuer, in: *montage AV*, Band 5, Heft 1, 1996. S. 23–37; 27.

20 Vgl. Jacques Aumont, »L'histoire du cinéma n'existe pas«, in: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 21, no. 2–3, 2011. S. 153–168.

21 Vgl. ebd. S. 163–166.

22 Vgl. ebd. S. 166.

23 Vgl. Hagener, »Wo ist Film (heute)?«, S. 46f.

wissenschaft eingenommen, wobei sie, so Thomas Elsaesser in seinem Aufsatz »New Film History as Media Archaeology« (2004), die »New Film History« als Paradigma der Film- und Mediengeschichtsschreibung fortführen soll[24]. Als historischen Vorläufer von Vertreter*innen der Medienarchäologie wie Thomas Elsaesser, Wanda Strauven oder Michael Wedel hat Hediger Eisensteins *Allgemeine Geschichte des Kinos* (1946) ausgemacht (vgl. I.3.5), in der der russische Filmemacher verschiedene mögliche Genealogien des Kinos in Verbindung mit anderen Kulturtechniken, Kunstformen und Medien untersucht[25]. Auf diese Weise kann eine lineare und zusammenhängende Filmgeschichte aufgebrochen und auf andere Genealogien ausgeweitet werden. Dies ist auch das Projekt von Siegfried Zielinski, der Kino und Fernsehen als kulturindustrielle Intermezzi in einem weiter gefassten audiovisuellen Diskurs verhandelt hat[26]. Beeinflusst ist die Medienarchäologie, wie sie vor allem im deutschen und angloamerikanischen (weniger im französischen) Raum praktiziert wird, mit Hediger vom »Techno-Hegelianismus« Friedrich Kittlers, für den das Kino, neben der Schreibmaschine und dem Grammophon, das Medienzeitalter strukturiert, wobei der Computer zum totalen Medium aller anderen Medien mutiert[27]. Im Vergleich dazu wird Elsaessers Ansatz eher bestimmt von einer Ausdifferenzierung von Medien (Film, Radio, TV, VHS, DVD etc.), die untereinander interagieren und immer neue Kombinationen eingehen, wodurch Kino als ein Medium unter vielen nur in Wechselwirkung mit allen anderen zu denken ist. Die Konvergenz der Medien besteht bei Elsaesser weniger in ihrer Aufhebung in einem Hypermedium, sondern in der Praxis der Medienarchäologie selbst, welche, als »Radikalisierung« des genealogischen Denkens der »New Film History«, alternative (linear verlaufende) Genealogien miteinander artikuliert, um Ursprünge, kausale und chronologische Genealogien und historische Verhältnisse zwischen den Medien in ihrer schieren Diversität und Virtualität bewahren zu können[28]. Wenn Elsaesser die Bedeutung Foucaults für die »New Film History« betont, dann gilt dies verstärkt für seinen medienarchäologischen Ansatz, da er Foucaults Warnung davor, durch das »genealogische« Verfahren von der Gegenwart aus doch wieder zu Ursprüngen und linearen Geschichtsvorstellungen zurückzukehren, besonders ernstnehmen will[29]. Einen ebenfalls von Foucault inspirierten »archäologischen« Ansatz (eine »Archäologie des Kinos«) verfolgt Maria Tortajada mit ihrer »historischen Epistemologie«, ein Begriff, den Foucaults Lehrer und Dissertationsbetreuer Georges Canguilhem geprägt hatte. Tortajada analysiert die epistemischen Voraussetzungen, die die Entstehung des Kinos möglich gemacht haben. Auch untersucht sie andere visuelle Dispositive, womit das Kino einen eigenen, isolierten Ursprung verliert[30].

---

24 Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«.

25 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 354. Vgl. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*.

26 Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Hamburg: Rowohlt, 2002. Vgl. ders., *Audiovisionen*.

27 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 355. Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose: Berlin, 1986.

28 Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«, S. 98f.

29 Vgl. ebd. S. 104.

30 Vgl. Maria Tortajada, »Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie«, in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2–3, 2004. S. 19–51; 44f.

Im von Tortajada und François Albera herausgegebenen Band *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (2010) werden visuelle Dispositive aus der Frühzeit des Kinos innerhalb eines breiteren epistemologischen Rahmens verhandelt und die Diversität dieser Dispositive als Vorwegnahme der Diversität gegenwärtiger digitaler Phänomene interpretiert, die jenseits des klassischen Kino-Dispositivs gelagert sind[31].

Mit Sommer, Hediger und Fahle reagieren diese medienarchäologischen Ansätze, durch die der Film bzw. das Kino im heterogenen Kontext einer »Mediengeschichte der Apparate, Techniken und Episteme« untersucht wird, auf den im digitalen Zeitalter immer offensichtlicher werdenden Umstand, »dass sich das Kino als Ort des Films nicht mehr von selbst versteht«[32], also die eigene Hegemonie und nur »seine« Geschichte einbüßt. Damit geht in der Filmkulturforschung auch ein Wandel der Cinephilie einher, die früher an das traditionelle Dispositiv des Kinos gekoppelt war, an den Kinosaal als Ort der Projektion – wie etwa noch im Paris der Nachkriegszeit, als die jungen französischen Filmkritiker*innen und Angehörigen der Nouvelle Vague die Filmgeschichte in den Pariser Kinosälen und der Cinémathèque Française von Henri Langlois entdeckten. Der Filmhistoriker Antoine de Baecque hat dieses »goldene Zeitalter« der (französischen) Cinephilie von 1944–1968 und ihren quasi religiösen Kult des Kinosaals erforscht[33]. Diese Cinephilie, aus der Godard und Daney hervorgingen, und die in der Folgezeit an Bedeutung einbüßte (durch die politischen Ereignisse des Mai 68, die Kommerzialisierung der Medienlandschaft, die zunehmende Einflussnahme des Fernsehens und den Rückgang der Zuschauer*innenzahlen in den Kinosälen), ist im französischen Kontext für manche noch immer die einzig wahre, unwiederholbar und nach ihrem historischen Verschwinden nicht mehr zugänglich. So hat der französische Filmkritiker Louis Skorecki – ein Jugendfreund Daneys, der mit Daney erst die Zeitschrift *Visages du cinéma* gegründet, und wie er später erst für die *Cahiers* und dann für *Libération* geschrieben hat – 1978 in seinem Aufsatz »Contre la nouvelle cinéphilie« die alte Cinephilie beerdigt und jede »neue« für falsch erklärt[34]. Später hat Susan Sontag in ihrem Essay »The Decay of Cinema« (1996) den Bedeutungsverlust des Kinosaals an ein Verschwinden der Cinephilen gekoppelt[35].

Bei anderen Forscher*innen ändert sich mit dem Bedeutungsverlust der Kinosäle aber auch das Verständnis dessen, was unter »Cinephilie« und den »Cinephilen« überhaupt zu verstehen ist. Davon zeugt etwa ein Briefwechsel zwischen Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Kent Jones, Alexander Horwath und Nicole Brenez, der zunächst auf Französisch in *Trafic* erschien und später auf Englisch unter dem

---

31 Vgl. François Albera, Maria Tortajada (Hg.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: AUP, 2010.

32 Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle, »Einleitung«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 9–41; 17.

33 Vgl. Antoine de Baecque, Thierry Fremaux, »La cinéphilie ou l'invention d'une culture«, in: *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, no. 46, 1995. S. 133–142. Vgl. de Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*. Paris: Fayard, 2003. S. 7–12, 133.

34 Vgl. Louis Skorecki, »Contre la nouvelle cinéphilie«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 293, octobre 1978. S. 31–52. Für die beiden einzigen Ausgaben der Zeitschrift *Visages du cinéma* vom Dezember 1962 und März 1963, in der Daney seine ersten Artikel veröffentlichte, vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 30.

35 Vgl. Susan Sontag, »The Decay of Cinema«, in: *New York Times*, 25.2.1996. S. 60.

Titel *Movie Mutations* (2006) herausgegeben wurde. Es handelt sich um einen Austausch unter Vertreter*innen einer neuen Generation von Cinephilen, die zwischen alten und neuen Rezeptionspraktiken und Orten groß wurden, zwischen Kinosaal, Fernsehen, Videorekorder und Festivals[36]. Zeitgleich beschreiben u.a. Elsaesser, Malte Hagener und Marijke de Valck die Entstehung einer neuen, diversen, anti-spezifischen Cinephilie ab den 1980er Jahren, die sich vom Kinosaal als angestammtem Ort des Mediums Film im Allgemeinen, und von der alten, elitären Pariser Filmkultur – der Tradition der *Cahiers* mit ihren Namen und Listen etc. – im Besonderen entfernt, sich in neuen medialen und sozialen Rezeptionspraktiken, Foren und Resonanzräumen (von Filmzeitschriften über Kinematheken bis hin zu Blogs im Internet) immer weiter ausdifferenziert und dabei der Verbreitung der omnipräsenten Bilder in der digitalisierten Welt folgt[37]. Hagener spricht vom Zeitalter der »Medienimmanenz«[38], de Valck & Hagener sprechen von einem »metauniverse of moving images«[39]. Hatte im Rahmen der klassischen Cinephilie Paul Willemen vom strikt persönlichen, ephemeren »cinephiliac moment« gesprochen, der sich den Cinephilen bei der Filmsichtung im dunklen Kinosaal ebenso enthüllt wie entzieht[40], baut mit Hagener die zeitgenössische Cinephilie auf der ständigen Verfügbarkeit von Material und einer globalen Zirkulation von Bildern auf: das Kino hat »das Gewebe des Alltagslebens« nunmehr komplett »durchdrungen«[41]. Mit André Gaudreault und Philippe Marion folgen die Zuschauer*innen/Cinephilen/Konsument*innen ab sofort dem Slogan ATAWAD: »anytime, anywhere, any device.«[42] Auch der Filmblogger und Cinephile Girish Shambu lanciert in seinem Buch *The New Cinephilia* (2015) die Idee einer Cinephilie, die in kontinuierlicher Ausdehnung und Mutation begriffen ist, wobei sich neue Praktiken und Orte der Rezeption auch mit »klassischen« cinephilen und kritischen Diskursen verschränken können, wie sie seit den *Cahiers du cinéma* bestanden[43]; eine Verschränkung, die de Valck und Hagener ihrerseits als »post-classical cinephilia« beschrieben haben[44].

---

36 Vgl. Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum (Hg.), *Movie Mutations – The Changing Face of World Cinephilia*. London: BFI, 2003.

37 Vgl. Thomas Elsaesser, »Cinephilia, or the Uses of Disenchantment«, in: Marijke de Valck, Malte Hagener (Hg.), *Cinephilia. Movies, Love and Memories*. Amsterdam: AUP, 2005. S. 27–44; 39f. Vgl. Marijke de Valck, Malte Hagener, »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures«, in: ebd. S. 11–26. Vgl. de Valck, Hagener, »Cinephilia in Transition«, in: Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (Hg.), *Mind the Screen*. Amsterdam: AUP, 2008. S. 19–31. Vgl. de Valck, »Reflections on the Recent Cinephilia Debates«, in: *Cinema Journal*, vol. 49, no. 2, Winter 2010. S. 130–132.

38 Hagener, »Wo ist Film (heute)?«, S. 51f.

39 De Valck, Hagener, »Cinephilia in Transition«, S. 29.

40 Vgl. Paul Willemen, »Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered«, in: ders., *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994. S. 223–257.

41 Hagener, »Wo ist Film (heute)?«, S. 52.

42 Vgl. André Gaudreault, Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin, 2013. S. 192.

43 Vgl. Girish Shambu, *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose, 2015.

44 Vgl. de Valck, Hagener, »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia?«, S. 23f.

Als Kommentatoren des Kinos und seiner Geschichte verbinden auch die cinephilen Kritiker Daney und Godard eine starke »traditionelle« Liebe zum Kino mit einer Berücksichtigung seines Wandels. In ihren persönlichen, entlang der Filme entworfenen Filmgeschichten in *La rampe* und den HISTOIRE(S) DU CINÉMA erinnern sie Kino als Kanon (die Werke der großen Filmkünstler*innen der Vergangenheit), als Ort (des Kinosaals) und als Sehpraxis (der Cinephilen im Kinosaal). Gleichzeitig wird der Wandel thematisiert, den das Kino mit Bezug auf diese Kriterien durchläuft. Dabei verlagern Daney und Godard die Bedeutung von »Kino« jedoch von der materiell-medialen Ebene des Dispositivs auf die textuelle Ebene eines Sinnzusammenhanges in fortlaufender Auslegung.

I.4.3 Post-Kino-Diskurse: Dies- und jenseits des Dispositivs

Jenseits des klassischen Dispositivs: Die Erweiterungen des Kinos

Diese Verlagerung wird dort fruchtbar, wo bis heute in der Filmwissenschaft die Untersuchung neuer Orte und Rezeptionsmodalitäten auf die Frage verwiesen bleibt, *was* Kino denn nun sei und was man im Zuge der digitalen Revolution unter »Kino« und »seiner« Geschichte ebenso wie unter »Cinephilie« noch verstehen kann. Eine Frage, die sich der Filmwissenschaft verstärkt stellt, lautet, wie sie den Wandel, dem ihr Gegenstand ausgesetzt ist, bewertet. Sind das Kino und die Filmkultur, wie Sontag geschrieben hat, längst »tot«, um im digitalen Zeitalter durch neue Medien, Produktions- und Rezeptionsweisen abgelöst zu werden? Oder sind letztere Ausdruck von Mutationen und Transformationen des Kinos und der Cinephilie, in denen das Alte in neuen Formen weiterlebt? »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia?«[45] Fakt ist, dass ein Wandel stattgefunden hat; in Frage steht, wie dieser interpretiert, definiert, konzeptualisiert wird.

Wo nun (gerade in der Folge medienarchäologischer Ansätze wie bei Elsaesser) nicht von klaren Zäsuren und Brüchen in einem linearen Geschichtsverlauf ausgegangen wird, sondern von ständigen Transformationen und Übergängen zwischen einem analogen »Davor« und einem digitalen »Danach«, wo also ein nicht eindeutig zu definierender historischer Zustand des Kinos im digitalen Zeitalter beschrieben wird, wird in der Filmwissenschaft heute von Post-Kino bzw. »Post-Cinema« gesprochen[46]. Zunächst wurde der Begriff 2010 von Steven Shaviro verwendet, um herauszustellen, dass die Gestalt von Filmen im digitalen Zeitalter immer weniger von den tatsächlichen Dreharbeiten und immer mehr von digitalen Postproduktionsprozessen abhängt[47]. In der Einleitung zum von ihnen herausgegebenen Reader *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film* (2016) betonen Shane Denson und Julia Leyda aber, dass sich dieser post-kinematische »Zustand« des Kinos jeder zeitlichen Zäsur entzieht:

45 So der Titel des oben zitierten Aufsatzes von de Valck und Hagener.

46 Schon Elsaesser hat in »The New Film History as Media Archaeology« (S. 98) die Unmöglichkeit einer klar datierbaren Zäsur hervorgehoben, die das digitale Zeitalter von einem »Davor« abgrenzen könnte.

47 Vgl. Shaviro, *Post Cinematic Affect*. Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 103f.

> »Post-cinema is not just *after* cinema, and it is not in every respect ›new‹, at least not in the sense that new media is sometimes equated with digital media; instead, it is the collection of media, and the mediation of life forms, that ›follows‹ the broadly cinematic regime of the twentieth century – where ›following‹ can mean either to succeed something as an alternative or to ›follow suit‹ as a development or a response in kind. Accordingly, post-cinema would mark not a caesura but a transformation that alternately abjures, emulates, prolongs, mourns, or pays homage to cinema. Thus, post-cinema asks us to think about new media not only in terms of novelty but in terms of an ongoing, uneven, and indeterminate historical *transition*.«[48]

Dieser Wandel wurde bereits 1970 von Gene Youngblood als »Ausdehnung« oder »Ausweitung«, als »Expanded Cinema« beschrieben. Damit dachte Youngblood eine Befreiung des Kinos aus seinem Standarddispositiv an, verstanden als Anordnung von Film, dunklem Saal, Leinwand, Projektion und schweigenden, immobilen Zuschauer*innen[49]. Youngblood spekuliert über die Ersetzung traditioneller Modelle des Filmemachens und -schauens durch ein »synästhetisches Kino«, in dem die Bilder keine reproduzierte Realität mehr darstellen, sondern selbst eine lebendige Realität haben und zur Sphäre einer generalisierten, intersubjektiven Kommunikation werden. Was Youngblood hier vorhersieht, ist das moderne Internet mit seinen sozialen Netzwerken, das sind Videospiele, Videokonferenzen, Avatare und Formen virtueller Realität, die gegenwärtigen Möglichkeiten der Vernetzung im digitalen Zeitalter. Im Anschluss an Youngblood hat Philippe Dubois, einer der prominentesten Post-Kino-Theoretiker, in Einleitungen zu zwei Sammelbänden 2009 und 2010 vorgeschlagen, diese Ausweitung des Kinos für das digitale Zeitalter als »extended cinema« zu begreifen. Für Dubois ist das Kino in Zeiten des Internets und intersubjektiver Kommunikation sowie omnipräsenter Aufnahme- und Wiedergabegeräte überall. Seine neuen Kontexte sind Videokunst, Performances, Installationen, Konzeptkunst, Museen und das Internet. Es ist präsent auf den Bildschirmen von Computern und Mobiltelefonen, auf LCD-Screens im urbanen und im privaten Raum. All diese Formen und Phänomene immer noch als »Kino« bezeichnen zu können, ist für Dubois die wahre Kraft von Youngbloods Ansatz. Das traditionelle Kino-Dispositiv wird von außen ergänzt, erhält neue Werkzeuge, Organe und Prothesen, wird hybrider. Für Dubois ist das Kino dadurch nicht verschwunden, sondern dank seiner Erweiterungen um diverse andere Dispositive lebendiger denn je. Seine Namen sind »autre cinéma«, »cinéma d'exposition«, »troisième cinéma«, »post-cinéma«[50].

Besonders stark diskutiert wurden die Erweiterungen des Kino-Dispositivs an der Schnittstelle zur Gegenwartskunst. Dafür werden für Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban gerade Gilles Deleuzes Auseinandersetzungen mit Foucaults Dispositiv-Begriff relevant. In seinem Text »Qu'est-ce qu'un dispositif?« (1988) hebt Deleuze hervor, dass ein Dispositiv niemals statisch ist, sondern aus beweglichen Linien besteht, die sich durch Ungleichgewicht, Heterogenität und Krisen auszeichnen und in verschiedene

48 Shane Denson, Julia Leyda, »Perspectives on Post-Cinema: An Introduction«, in: Denson, Leyda (Hg.), *Post-Cinema*, 2016. S. 1–19; 2. Hervorhebungen im Original.

49 Vgl. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. New York: Dutton & Co., 1970.

50 Vgl. Dubois, »Introduction/Présentation«, S. 7–8. Vgl. ders., »Présentation«, S. 13–14.

Richtungen streben[51]. Auch Raymond Bellour spricht ab 1990 davon, dass die »Passagen« zwischen Kino, Photographie, Video und animierten Bildern die Grenzen des Definitionsbereichs von »Kino« immer weiter ausdehnen, eine Ausdehnung, die er mit seinen beiden *Entre-image*-Bänden und in der *Querelle des dispositifs* selbst ausgelotet hat[52]. Mit Hinblick auf den Transfer des Kinos ins Museum und die zunehmende Tätigkeit von Filmemacher*innen im Ausstellungskontext konstatiert auch Dominique Païni eine Veränderung der Zeitlichkeit von Filmen, z.B. bei Film- und Videovorführungen im Loop, während Philippe Alain Michaud eine Auflösung der Spezifizität der Bilder des Kinos in anderen Bildern und Künsten propagiert und Luc Vancheri ein »migrierendes« Kino einem »konservativen« gegenüberstellt[53]. Zuletzt hat der von Dominique Chateau und José Moure herausgegebene Sammelband *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era* (2020) (Post-)Kino in seinen traditionellen und neuen Formen mit einem immer unschärfer werdenden (Post-)Kunst-Begriff in der Gegenwartskunst konfrontiert, dem das Kino auf ambivalente Art widersteht und gleichsam in ihm aufgeht[54].

Vor dem Hintergrund dieser Hybridisierungen bleibt, neben der Untersuchung diverser technischer, sozialer, politischer und ökonomischer Kontexte[55], die Um-Bestimmung und Unbestimmtheit des Gegenstandsbereiches von »Kino« ein zentraler Gegenstand von Post-Kino-Diskursen. In *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère numérique* (2013) argumentieren André Gaudreault und Philippe Marion, dass das Kino selbst in seiner Identitätskrise im digitalen Zeitalter nicht sterben könne, da es im Laufe seiner Geschichte schon mehrere Tode gestorben sei, die allesamt Momente seiner Transformation gewesen seien[56]. Während Dubois die Definition von »Kino« in seinem Begriff des »extended cinema« stetig erweitert, plädieren die Autoren dafür, einen neuen Begriff einzuführen, ein »Hypermedium«, dessen Haupteigenschaft sie

---

51 Vgl. Frohne, Haberer, Urban, »Displays und Dispositive«, S. 22. Vgl. Deleuze, »Qu'est-ce qu'un dispositif?«. Auf Deutsch: »Was ist ein Dispositiv?«.

52 Vgl. Raymond Bellour, »La double hélice«, in: Bellour, Catherine David, Christine van Assche (Hg.), *Passages de l'image*. Paris: Centre Pompidou, 1990. S. 37–56. Wiederaufgenommen in ders., *L'entre-images 2*, 1999. S. 9–27. Zitiert nach ders., »Querelle«, S. 36.

53 Vgl. u.a. Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002. Vgl. Philippe-Alain Michaud, »Le mouvement des images«, in: ders. (Hg.), *Le mouvement des images*. Paris: Centre Pompidou, 2006. Vgl. Luc Vancheri, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*. Lyon: Aléas, 2006. Alle zitiert nach Bellour, »Querelle«, S. 28–35.

54 Vgl. Dominique Chateau, José Moure, »Introduction«, in: Chateau, Moure (Hg.), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*. Amsterdam: AUP, 2020. S. 13–24; 16.

55 In *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick, New York, London: Rutgers University Press, 2009, hat Chuck Tyron die Verwendungsweisen digitaler Medien und Technologien in der Unterhaltungsindustrie untersucht. Gaudreault und Marion haben in *La fin du cinéma?* u.a. das »High End« der digitalen Filmtechnik wie 3D, Motion Capture und High Frame Rate betrachtet, während im von Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmeier herausgegebenen Sammelband *The State of Post-Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2016 das »Low End« des Technologiespektrums analysiert wird: Streamingdienste, P2P-Netzwerke, Filmpiraterie im Internet.

56 Vgl. Gaudreault, Marion, *La fin du cinéma?*, S. 42ff. Die Autoren nennen für diese wiederholten »Tode« des Kinos u.a. die Einführung des Tonfilms, des Fernsehens (und der Fernbedienung), des Videorekorders sowie die digitale Revolution.

in der »Animation« bewegungsloser Bilder und digitaler Informationsaspekte ausmachen: Bewegung ist unter digitalen Bedingungen nur noch als Simulation denkbar, als Aufhebung des Gegensatzes zwischen Stillstand und Bewegung[57]. Dabei stützen sie sich auf *The Virtual Life of Film* (2007) von David Rodowick, der das Digitale als virtuelle »Simulation« im Gegensatz zum photochemischen Aufnahmeprozess einer profilmischen Realität und ihrer Dauer bezeichnet hatte, womit für ihn der Index und die Dauer des analogen Bildes als klassische Kriterien fürs Kino im digitalen Zeitalter in Frage gestellt sind; die alten Medien werden als digitale Informationen reformatiert[58]. Schon vor Rodowick hatten Gaudreault, François Albera und Marta Braun die Komposition der Bewegung aus einzelnen angehaltenen Bildern in vor-kinematographischen Dispositiven der Dauer im deleuzschen Bewegtbild entgegengestellt und die Apparaturen von Étienne Jules-Marey, Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz und Thomas Edison als Ursprünge des Kinos unter digitalen Bedingungen ausgewiesen[59]. Das Kino wird hier in seinen »alten«, »traditionellen« Formen für tot erklärt, um nach einer Revision seiner Genealogie in seinen hybriden Formationen für lebendig erklärt zu werden. Der Vorgang der (Re-)Definition des Kinos zeigt sich einerseits dort, wo alles, wie bei Dubois, unterschiedslos zum Kino erklärt wird, aber auch, wo es, wie bei Gaudreault und Marion, seiner Spezifik noch bis in seinen Begriff hinein verlustig geht und gegen einen anderen Begriff – »Animation« – ersetzt werden soll. Nur durch die Auflösung seiner »klassischen« Formen lebt es, in diesem Zweig der Forschung, fort.

Diesseits des klassischen Dispositivs: Die Spezifizierung des Kinos

Die hier vorgenommene Einteilung zwischen einem »Jenseits« und einem »Diesseits« des Dispositivs, einem »weiten« und einem »engen« Kino-Begriff, dient der schematischen Darstellung eines Forschungsfeldes, in dem die Grenzen zwischen beiden Polen immer wieder verschwimmen. So hat Francesco Casetti in *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (2015) Post-Kino-Modalitäten wie jene der »relocation« und der »expansion« besprochen, gleichzeitig aber das Kino als Medium gedacht, das immer wieder auf seine Grundeigenschaften zurückkommt[60]. Casetti spricht, wie Henning Engelke es formuliert, »von einem ›fainting‹, einem ›Verblassen‹ des Mediums […], in dem sich ungeachtet aller technologischen und kulturellen Verschiebungen immer noch mediengeschichtlich geformte Erfahrungsweisen vermitteln.«[61] Die Bedeutung solcher (kinospezifischer) Erfahrungsweisen wurde schon zuvor in Frankreich besonders von Raymond Bellour und Jacques Aumont hervorgehoben. Obwohl gerade sie immer wieder die

57 Vgl. ebd. S. 110ff.

58 Vgl. ebd. S. 22. Vgl. David Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007. S. 94. Für den Begriff der »Simulation« vgl. ebd. S. 124–131.

59 Vgl. Albera, Braun, Gaudreault, »Introduction«.

60 Vgl. Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia Univerity Press, 2015.

61 Henning Engelke, »›Ein Monster, verborgen in der Zeit.‹ Fotographie und Film«, in: *Fotofinish. Siegeszug der Fotographie als künstlerische Gattung*. Frankfurt a.M.: DZ Bank, 2008. S. 313–322; 314.Vgl. für Casetti *The Lumière Galaxy*, S. 206, zitiert nach Engelke.

hybriden Formen des Kinos im Feld anderer Künste und Medien untersucht haben, reagieren sie kritisch auf Dubois' Vorschlag einer in ihren Augen beliebigen Erweiterung des Kinos und seines Begriffs, und fordern eine schärfere Abgrenzung von anderen Dispositiven und Formen des Audiovisuellen, eine engere Definition von Kino, die gegen eine gewisse Willkür verteidigt werden soll.

Zunächst hat Jacques Aumont in seinem Buch *Que reste-t-il du cinéma?* (2012) auf Dubois geantwortet und plädiert, Kino in einer Zeit, in der es längst nicht mehr alleiniger Ort der Bewegtbilder ist, weiter als Träger bestimmter ästhetischer Werte zu verstehen[62]. So stellt Aumont die Frage, ob eine Beschreibung medialer Transformationen der Produktions- und Rezeptionsweisen von Filmen reicht, um den Kino-Begriff umzuwerten[63]. Für Aumont bleibt Kino ein Ort, an dem Zuschauer*innen im Dunkeln ein Bild betrachten und darüber in ein Verhältnis zum Wirklichen sowie zur Dauer gesetzt werden, zu einer programmierten, geformten, gestalteten Zeit[64]. Ebenso wie vor ihm Dudley Andrews in seinem Buch *What cinema is!* (2010), der an einem essentiellen Wirklichkeits- und Zeitbezug des filmischen Bildes in der Tradition Bazins festhält, definiert Aumont »Kino« nicht anhand des Unterscheidungskriteriums Analog/Digital: Für ihn ist »Kino« etwas, was auch unter digitalen Bedingungen diese ästhetische Erfahrung erlaubt[65]. Damit verwirft Aumont die – später von Gaudreault und Marion übernommene, s.o. – Position Rodowicks, das Digitale mache die Erfahrbarkeit von kontinuierlicher Dauer prinzipiell unmöglich, da das digitale Bild qua seiner Natur manipuliert und montiert, ein Mosaik aus Einzelpixeln und somit eine schiere »Simulation« von Einheitlichkeit sei[66]. So plädiert Aumont dafür, das Digitale als nicht unvereinbar mit dem klassischen Kinodispositiv zu verstehen, das er in seiner Besonderheit stärken will. Für jenseits dieses Dispositivs liegende hybride Verbindungen des Kinos mit anderen Dispositiven schlägt er vor, neue Namen zu finden.

Auch Bellour hat in *La querelle des dispositifs* (2012) von einem »Streit« zwischen unterschiedlichen Dispositiven gesprochen, um das Dispositiv des Kinos von seinen Verwendungen im Ausstellungs- und Installationskontext der Gegenwartskunst abzugrenzen. Aus diesem Grund kritisiert er neben Dubois auch u.a. Païni, Michaud und Vancheri, die eine Deontologisierung des Kinos im Kontext der zeitgenössischen Kunst propagiert hatten (s.o.)[67]. Bellour stellt mit seiner Hervorhebung des Kinos als Dispositiv explizit jenen Begriff in den Vordergrund, unter dem Baudry 1975 das Verhältnis von Zuschauer*in und Projektion bzw. Projektor im Kinosaal verstanden hatte, um die ideologischen und

62 Vgl. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, S. 10.

63 Vgl. ebd. S. 27f.

64 Vgl. ebd. S. 43, 74f, 78.

65 Vgl. ebd. S. 96ff. Vgl. Dudley Andrew, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge.* West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010. S. xxv, 5.

66 Vgl. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, S. 13f. Ist The Russian Ark (RUS/DEU 2002) von Alexander Sokurow in einer einzigen Einstellung gedreht worden, so wird für Rodowick diese Einheit aufgrund der digitalen Nachbearbeitung, der »Montage« in der Postproduktion aufgehoben, während Aumont die Erfahrung des Dahinfließens zum Beweis für eine zusammenhängende »Dauer« macht. Vgl. ebd. S. 106 für den mit Aumont »essentialistischen« Anspruch Rodowicks, Dauer sei nur im analogen Film möglich. Vgl. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, S. 164–168.

67 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 28–35.

psychologischen Effekte zu kritisieren, denen die Zuschauer*innen auf diese Art ausgesetzt waren[68]. Auch Bellour definiert das Kino als Ort der Projektion, wobei er sich nun für die *ästhetischen* Erfahrungsmöglichkeiten der Zuschauer*innen interessiert, die dieses Dispositiv im Zeitalter des Digitalen weiterhin einzigartig machen[69]. Im Gegensatz zu anderen Formen des Bewegtbildes erlaubt die Kino-Projektion bei Aumont und Bellour die Erfahrung von zeitlicher Dauer und eine Beziehung zum Wirklichen.

I.4.4 Der Kommentar als Alternative zur Dispositiv-Diskussion in Post-Kino-Debatten

Die zentrale Schwierigkeit, von der beide Post-Kino-Positionen bei der Definition des Kinos ausgehen, die »Erweiterer*innen« ebenso wie die »Spezifizierer*innen«, ist die *Definition* des Kinos. Dass ein Wandel stattgefunden hat, das Kino als hegemonialer Ort des Bewegtbildes abgelöst wurde und neue Verbindungen außerhalb seines ursprünglichen Dispositivs eingeht – dies ist in beiden Lagern unbestritten. Was debattiert wird, ist die Frage, wie Kino (und damit seine Geschichte, seine Genealogie) in dieser neuen Situation definiert wird. Hat sich »das Kino« transformiert und ausgedehnt, oder ist es immer noch das alte? Bislang wurde diese Frage vor allem mit Bezug auf verschiedene Dispositive gestellt und beantwortet. Wenn mit Foucault Dispositive die strategische Funktion der Dominanzausübung innehaben, und auch diskursive Elemente wie Regeln und Verbote beinhalten[70], dann lassen sich diese Elemente in Post-Kino-Debatten auch den unterschiedlichen, oft dogmatischen Diskursen darüber zuordnen, wie das Dispositiv des Kinos nun zu definieren ist. Dubois erklärt die alte, spezifische Vorstellung von Kino für tot, während Bellour und Aumont die Einzigartigkeit einer subjektiven Zuschauer*innenerfahrung im Kinosaal beschwören. Dogmatismus haftet beiden Positionen an: Entweder ist Kino »alles« und »überall«, so dass man kaum mehr entgegnen kann, dass irgendetwas *nicht* Kino sei. Oder es ist nur eine bestimmte Sache, erkennbar anhand von bestimmten Merkmalen, während man unter diesen Voraussetzungen schwerlich behaupten kann, dass etwas anderes *auch* Kino sei. Den einen mag die willkürliche Überstrapazierung des Kino-Begriffs vorgeworfen werden, den anderen ein ebenso willkürliches Festhalten an seiner Überkommenheit. Ist Letzteren die Verteidigung eines alten hegemonialen Konstrukts vorzuwerfen, ist es schwer zu erkennen, inwieweit die Ausdehnung von Kino »auf alles« nicht ebenso einen hegemonialen Anspruch verfolgen sollte.

Um diesem Dilemma zu entkommen, haben Vinzenz Hediger und Miriam De Rosa den traditionellen medienbasierten Definitionskategorien fürs Kino, »canon + index + apparatus/dispositif«[71], die Alternativen »solidification, liquefaction and sublimation«[72] entgegengestellt, um die »Verfestigung«, »Verflüssigung« und »Sublimierung« heutiger

68 Vgl. Baudry, »Das Dispositiv«.

69 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 14.

70 Vgl. Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, S. 119f.

71 De Rosa, Hediger, »Post-what? Post-when?«, S. 13.

72 Ebd. S. 15.

»Konfigurationen« (»configurations«) der Bewegtbilder ohne Rückgriff auf alte Begriffe thematisieren zu können. Der Begriff »Konfiguration« soll benutzt werden, um das Kino in seinen heutigen variierenden Gestalten zu beschreiben[73]. Begriffe wie Medium oder Dispositiv werden obsolet. Shane Denson hat diesen post-medialen und post-apparativen Charakter des Kinos in einem post-digitalen Sinne auch als Überwindung von Differenzen wie Kino/Post-Kino oder Analog/Digital gedacht: »Kino wäre somit Werden – und ›Post-Cinema‹ die Möglichkeit, dieses Werden als differenzlos zu verstehen«, kommentiert Elisa Linseisen[74]. Diese Versuche der Herausbildung neuer Begriffe und Denkweisen, die sich der komplexen Gegenwart des (Post-)Kinos stellen, sind spannend und stimulierend. Allerdings drängt sich die Frage auf, ob dabei nicht oft alte Begriffe in neue Gewänder gesteckt werden. Inwieweit sind solche »verflüssigten«, immer im Werden begriffenen »Konfigurationen« tatsächliche Alternativen zu Dispositiv-basierten Post-Kino-Theorien? Mit Deleuzes Kommentar zu Foucaults Dispositiv inhäriert dieses ja bereits operationale, relationale und räumliche Aspekte und kann als dynamische, aus (Flucht-)Linien bestehende »Konfiguration« von Elementen begriffen werden, als Werdensprozess, der zwischen Momenten der »Verfestigung« und der »Verflüssigung« changiert.

Ich möchte daher dem Versuch, Kino in seiner post-medialen und Post-Dispositiv-Verfassung zu denken, eine neue Wendung geben. Indem ich Daneys (Film-)Kritiken und Godards filmische Montagen in den Histoire(s) du cinéma mit Foucault als Kommentare zu einem Primärtext des Kinos lese, folge ich dem »Werden« des (Post-)Kinos im digitalen Zeitalter, in dem es vielfältigen (Re-)Konfigurationen und (Re-)Definitionen ausgesetzt ist, nicht mehr über das Dispositiv und seine Definitions-Regeln, sondern verstehe es als Entwicklung eines weiter auszulegenden Bedeutungszusammenhangs.

Sowohl Daneys Kritiken als auch Godards Histoire(s) können von Vertreter*innen eines medienarchäologisch orientierten, erweiterten Kino-Begriffs, wie auch von Jenen vereinnahmt werden, die die Spezifizität des Kinos und seines Dispositivs in Abgrenzung zu anderen Dispositiven betonen. Erstere stehen Daney und Godard insofern nahe, als dass sich beide intensiv mit dem Verhältnis des Kinos zu anderen Künsten und Medien wie Fernsehen und Video befasst haben: Daney in seinen *Libération*-Kolumnen übers Zappen und Kinofilme, die im Fernsehen laufen; Godard in seinen diversen Experimenten mit Video und Fernsehen ab den 1970er Jahren, die mit den Histoire(s) einen Höhepunkt finden. Daneys Interesse an der Dekomposition der Bewegung in Einzelbilder wurde mit ästhetischen Strategien der Gegenwartskunst in Zusammenhang gebracht (vgl. I.1.4). Für Godard hat der Extended-Cinema-Vertreter Dubois Godards Rekurs auf Schrift und Graphik – gerade in seinen Videoarbeiten – als Durchbrechung des

73 Vgl. ebd. S. 17f. »Konfigurationen« haben für De Rosa und Hediger operative, relationale und räumliche Aspekte. Sie beschreiben die Ermöglichung bestimmter ästhetischer Erfahrungen (wie im klassischen Kinodispositiv) und die Produktion von Wissen (z.B. in wissenschaftlichen Verwendungen von Film); die Bezugnahmen des Bewegtbildes zu anderen Elementen in seiner Konfiguration (z.B. Werbung im kommerziellen Kino, Datenbanken in der filmwissenschaftlichen Forschung); und die örtlichen Verlagerungen des (Film-)Bildes im äußeren Raum.

74 Linseisen, »Werden/Weiter/Denken«, S. 206. Vgl. Shane Denson, »Speculation, Transition and the Passing of Post-Cinema«, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. S. 21–32.

klassischen Bewegtbildes am Übergang zwischen Kino und Gegenwartskunst verortet[75], während Daniel Morgan die elektronische Dekomposition von Bewegung durch Video in den Histoire(s) an die bewegungslose Malerei angenähert hat (vgl. I.2.1)[76], in der Lev Manovich wiederum einen Ursprung des digitalen Kinos verortet[77]. Schließlich haben die Histoire(s) ihren Platz im von Chateau und Moure herausgegebenen *Post-Cinema*-Band (2020) gefunden, der sich im Spannungsfeld zwischen Kino und Gegenwartskunst mit Positionen von (Film-)Künstler*innen wie Marcel Broodthaers, Wang Bing, Ilya Chrschanowski, Agnès Varda oder eben auch Godard auseinandersetzt; der entsprechende Beitrag von Céline Scemama, das Vorwort zu ihrem Histoire(s)-Buch *La force faible d'un art*, stammt von 2006[78] und soll, so der Wunsch der Herausgeber, Godards Navigieren »between the origin of cinema and its destiny as post-art«[79] verdeutlichen (auch mit Hinblick auf Godards letzten digitalen Langfilm Le livre d'image von 2018).

Gleichzeitig können Daney und Godard herangezogen werden, um die Besonderheit des Kino-Dispositivs und seine Verschiedenheit von anderen Dispositiven zu betonen. So hat Bellour in seiner *Querelle* Daney zum Garanten einer originären Kinoerfahrung gemacht und hervorgehoben, dass für Daney die Dekomposition der Bewegung in Einzelbilder, wie überhaupt jede Transformation im Leben der Bilder außerhalb des Bezirks des Kinos, bedeutungslos war (vgl. I.1.4). Die Wertschätzung einer ästhetischen Spezifität des Ortes und des Dispositivs des Kinos koppelt Bellour an die französische Cinephilie – »Bazin, les *Cahiers du cinéma*, la Politique des auteurs«[80] –, also an jene »*einzigartige Mélange aus Theorie und Kritik*«[81], der auch Godard und Daney angehörten.

Prinzipiell möchte ich Bellour darin folgen, dass für Daney Kino etwas Einzigartiges ist, ihm jedoch entgegenhalten, dass, wie Daney in Interviews gegen Ende seines Lebens zu verstehen gegeben hat, seine Cinephilie weniger einem bestimmten Ort – dem Kinosaal – gegolten hat, sondern den Filmen selbst[82]. Von Daneys Kritik habe ich mit Blanchot, Deleuze und Derrida gezeigt, dass sie das Film-Werk vollendet *und* seine weitere Vollendbarkeit anzeigt, den Filmen ein Supplément des Kinos anfügt, das nie auf einen bestimmten (auch nicht erweiterten) Ort festgelegt werden kann (vgl. I.1.3). Auch in den Histoire(s) ist »Projektion« nicht synonym für einen Ort des Kinos oder das materielle Dispositiv der Projektion zu verstehen, sondern als Metapher für ein offenes Projekt des Kinos, verstanden als ortsentbundener filmischer Sinnzusammenhang – als *Projekt der Montage*, das die Montage als unrealisiert gebliebenes Wesen des Kinos und immer noch zu ergänzendes Supplément bewahrt (vgl. I.2.4). Daney und Godard mit Foucault

---

75 Vgl. Dubois, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«.

76 Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 185f.

77 Vgl. Lev Manovich, »What is Digital Cinema?«, in: Denson, Leyda (Hg.), *Post-Cinema*, 2016. S. 20–50.

78 Vgl. Céline Scemama, »Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma or Cinema Surpasses Itself«, übers. v. Naòmi Morgan, in: Chateau, Moure (Hg.), *Post-Cinema*, 2020. S. 85–96. Auf Französisch: dies., »Introduction«, in: dies., *La force faible d'un art*, 2006. S. 9–19. Der Beitrag im Sammelband stellt eine Hommage an die 2017 aus dem Leben geschiedene Forscherin dar.

79 Chateau, Moure, »Introduction«, S. 18.

80 Bellour, »Querelle«, S. 24.

81 Ebd.: »*ce mélange unique de théorie et de critique*«. Hervorhebung im Original.

82 Vgl. Daney, Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 176f.

als Kommentatoren zum Kino und seiner Geschichte weiterzudenken, die an der unabschließbaren Herstellung und Auslegung der Bedeutung eines Primärtextes des Kinos arbeiten (vgl. I.3), erlaubt es schließlich, eine Alternative jenseits der zwei etablierten Post-Kino-Positionen aufzuzeigen. Um Kino nicht mehr auf einen unwandelbaren Ort oder auf ein Kino »überall«, auf ein spezifisches Dispositiv oder jedwede andere Dispositive festlegen zu müssen, schlage ich mit Daney und Godard vor, die Herstellung und Definition des Wissensobjektes »Kino« in der Post-Kino-Ära als foucaultsches Kommentieren zu verstehen, das einen Primärtext (»das Kino«) fortlaufend definiert und re-definiert. Dieser Kommentar, der die Form der Filmkritik oder der filmischen Montage annehmen kann, setzt dort an, wo Post-Kino-Debatten ihren Ausgang nehmen: am Ende, an der Endlichkeit des historischen Dispositivs des Kinos. Der Kommentar löst »Kino« vom Konzept des Dispositivs ab und verwandelt es in einen Text. Dabei erhält er die »Autorität« des Kinos lebendig, indem er »Kino« als permanent neu zu tätigende Definition, als Auslegung des unerschöpflichen Überschusses seiner Signifikanten und als unabschließbare Ergänzung seines Sinns greifbar macht, dem Begriff »Kino« als (Primär-)Text neue Schärfe verleiht und erneut aufs Unbekannte öffnet.

II. Film-Kritik als Kino-Kommentar. Serge Daneys Schriften, 1962–1992

II.1 Die 1960er Jahre: Das Supplément der Mise en Scène

II.1.1 Klassik, Moderne und ihre Ergänzbarkeit

In diesem zweiten Teil untersuche ich eine Auswahl von Serge Daneys Filmkritiken, Essays und theoretischen Texten aus der Zeit zwischen 1962–1992. Dabei unterteile ich, wie schon Christa Blümlinger, das Schaffen Daneys in drei Phasen: die 1960er, die 1970er und die 1980er/90er Jahre (bis zu seinem Tod 1992)[1]. Die von mir zu rekonstruierende, alle Perioden verbindende Kontinuität von Daneys Denken ist dabei an eine Kontinuität in der Ausrichtung der *Cahiers du cinéma* gekoppelt, für die er ab 1964 schreibt und die er von 1973 bis 1981, also bis zu seinem Wechsel zu *Libération*, gemeinsam mit Serge Toubiana leitet. So hat Bill Krohn gerade mit Verweis auf Daney betont, dass auch in der stark theorielastigen Phase der Zeitschrift in den 1970er Jahren die vorangegangenen cinephilen Konzepte wie »auteur« und »mise en scène« nicht aufgegeben, sondern weiterentwickelt wurden. Auch die 1991 von Daney mitgegründete Zeitschrift *Trafic* integriert Krohn in diese Tradition der *Cahiers*, als Nachfolgeprojekt und Fortführung von Ideen, die einst dort kultiviert wurden[2].

Diese Kontinuität in Daneys Schaffen in den 1960er und 1970er Jahren will ich zunächst anhand des Zusammenhangs zwischen Mise en Scène und Jacques Derridas differenzieller Schrift nachvollziehen. Mise en Scène beschreibt Daney in den 60er Jahren auf seine eigene Weise weniger als Signatur und Praxis künstlerischen Ausdrucks, sondern als Artikulationssystem von Leerstellen, das mit Maurice Blanchot und Derrida als

---

1 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 15.

2 Vgl. Bill Krohn, »Les *Cahiers* pour les nuls aka Bill Krohn vs Emilie Bickerton«, übers. v. Fabienne Houdart, in: *Independencia*. Online am 1. Februar 2013. https://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article723, abgerufen am 12. Mai 2023. Exemplarisch für die Weiterführung (und Fortentwicklung) des *Cahiers*-Begriffs des »auteur« nennt Krohn Jean-Claude Biettes Aufsatz »Qu'est-ce qu'un cinéaste?«, in: *Trafic*, no. 18, printemps 1996. S. 5–15 (vgl. auch ders., *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* Paris: P.O.L., 2000), in dem Biette, ein langjähriger Freund Daneys (der wie Daney *Cahiers*-Kritiker, aber auch Filmemacher war, zum Redaktionskomitee von *Trafic* gehörte und Daneys gesammelte Schriften bei P.O.L. mitherausgab), den »auteur« als »cinéaste« weiterdenkt: definiert als Filmkünstler*in, der*die das Instrument Kino, das er*sie geerbt hat, transformiert, um die Welt auf immer neue Weisen zu beschreiben (in Krohns Worten).

immer schon gebrochene Schreibbewegung interpretiert werden kann, die jeder Totalität zuwiderläuft – bevor sich in den 1970er Jahren dann explizite Substrate von Derridas Theorie der Schrift in Daneys Texten nachweisen lassen. In den 1980er und 1990er Jahren ist es schließlich das Kino als Ganzes, das Daney als differenzielles, heterogenes Gefüge gegen die homogenisierende Macht des Fernsehens verteidigt.

Diese Einteilung in drei Schaffensphasen Daneys verbindet sich mit Daneys eigener Einteilung der Filmgeschichte in drei Perioden, die er 1982 in *La rampe* (und dort in »La rampe [bis]«) vornimmt und die später von Gilles Deleuze in seinen beiden Kino-Büchern (1983 und 1985) sowie in seiner »Lettre à Serge Daney« (1986) übernommen wird. Es handelt sich um ein »klassisches«, ein »modernes« sowie ein »barockes« Zeitalter des Kinos, das Daney auch als jenes des Fernsehens bezeichnet[3]. Diese Untergliederung fasst Blümlinger zusammen wie folgt. Die Frage des klassischen Kinos lautet: »Was ist hinter dem Bild zu sehen?« und bezieht sich auf die Kunst des Kinos als »organisches Ganzes«. »Was ist im Bild zu sehen?« wäre die Frage des modernen Kinos, das auf eine »Neuordnung des Verhältnisses von Bild und Ton«[4] abzielt, die ein lückenhaftes, dissoziatives und widerständiges Gefüge bilden. In *L'image-temps* (1985) hat Deleuze herausgestellt, wie sich im modernen Kino Bild und Ton autonomisieren und dissoziieren und die »klassische« sensomotorische Einheit von Bild und Ton zerbricht – das moderne Kino setzt sich mit Blümlinger dann »zentral mit der Differenz der filmischen Elemente auseinander.«[5] »Wie sich in das Bild einfügen, wo hinter dem Bild immer schon ein anderes Bild liegt?«[6] wäre die Frage der dritten Periode, gerichtet an den Status des Bildes im Zeitalter des Fernsehens. Daneys Zeit bei den *Cahiers* (1960er und 1970er Jahre) steht unter dem Eindruck dessen, was Daney als klassisches und modernes Kino bezeichnet, während er sich ab seinem Wechsel zu *Libération* in den 1980er Jahren verstärkt den Bildlogiken des Fernsehens und ihren Auswirkungen aufs Kino zuwendet[7]. Wie Blümlinger bemerkt, entdeckt Daney in den 1950er und 1960er Jahren Klassik (»amerikanisches Erzählkino«) und Moderne (das »pädagogische Vermögen des [europäischen] Nachkriegskinos«[8]) zur selben Zeit, auch dank der Cinémathèque Française von Henri Langlois, wo parallel zu den aktuellen Neustarts im Kino ältere Filme und Retrospektiven alter Meister laufen. 1962 gründet Daney gemeinsam mit seinem Freund Louis Skorecki die Filmzeitschrift *Visages du cinéma*, 1964 beginnt er, als freier Mitarbeiter für die *Cahiers* zu schreiben, wo er Klassik und Moderne gleichermaßen behandelt. Da sind Texte zu »Klassikern« wie Howard Hawks (seine allererste Filmkritik von 1962 schreibt Daney zu Hawks' Rio Bravo [USA 1959]) oder Ernst Lubitsch, ebenso wie zu »Modernen« wie Otto Preminger und Roberto Rossellini.

Diese Gleichzeitigkeit hebt auch der Daney-Forscher Pierre Eugène hervor, der die verschiedenen, in den *Cahiers* zwischen 1959 und 1964 vorherrschenden Tendenzen als

3 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*. Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 9–12.
4 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.
5 Dies., »Signaturen der Leinwand«, S. 293.
6 Dies., »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.
7 Vgl. ebd. S. 10.
8 Ebd. S. 15.

Haupteinflüsse auf Daneys frühe Cinephilie identifiziert[9]. Da wäre zum einen der u.a. an Hitchcock und Hawks geschulte *Klassizismus*, der von den »Jeunes Turcs« (Truffaut, Godard, Chabrol – den späteren Hauptprotagonisten der Nouvelle Vague) sowie von Eric Rohmer und Jean Douchet vertreten wurde, und der diese (und andere) Regisseure als »Autoren« in den Vordergrund stellte. Weiter nennt Eugène den »Mac-Mahonismus« um Jacques Lourcelles und Michel Mourlet, den Anführern der Pariser Cinephilengruppe der »Mac-Mahonisten«, benannt nach einem Pariser Kinosaal in der Nähe der Champs-Elysées, die sich nicht für raffinierte, »moderne« formale Gestaltungsmittel und einen subjektiven Blick interessierten, sondern für den perfekten, totalen Ausdruck (»Tout est dans la mise en scène«[10]), die undiskutierbare »Evidenz« dessen, was auf der Leinwand erscheint, für den schieren Gestaltungswillen der Filmemacher*innen und die Körper der Schauspieler*innen, die sich den faszinierten Cinephilen im Kinosaal darboten. Übernimmt Daney die Liebe zum Klassizismus von Douchet und Rohmer, dem Chefredakteur der *Cahiers* bis 1963, verbindet ihn das Interesse an Preminger, den Eugène allerdings noch unter die »Klassiker« rechnet, mit Michel Mourlet, sowie mit Luc Moullet, den Eugène als weitere Referenz für Daney benennt und der sowohl über Hawks (ebenfalls Rio Bravo) wie über Preminger (Anatomy of a Murder, USA 1959) geschrieben hat[11]. Ein dritter Einfluss sind die von Jacques Rivette verteidigten, antiklassischen, *modernen* Tendenzen, wie sie sich im Kino von Roberto Rossellini zeigten. Eugène betont außerdem den starken Eindruck, den der (moderne) Film Hiroshima mon amour (FRA/JPN 1959) von Alain Resnais auf den jungen Cinephilen ausgeübt hat[12]. Auch Jacques Rancière hat bei Daney eine Überlappung von Klassik und Moderne festgestellt: Das klassische Kino, das Kino der »Einheit« und des »Selben« – oder mit Blümlinger das Kino des »organischen Ganzen« – vermischt sich, so Rancière, bei Daney mit dem modernen Kino, das eine Dissoziation seiner Elemente betreibt[13]. Diese Gleichzeitigkeit lässt sich mit Jacques Aumont auf die *Cahiers* überhaupt übertragen: Orson Welles' Citizen Kane (USA 1941), in dem André Bazin und Alexandre Astruc den Aufbruch der filmischen Moderne ausmachten, ging aus dem klassischen Hollywoodsystem hervor, das auf diese Weise als Domäne künstlerischen Schaffens kenntlich

9 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 34–53.

10 Mourlet, »Sur un art ignoré«, in: ders., *Sur un art ignoré*, S. 49.

11 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 48–53. Vgl. für Luc Moullets Text zu Rio Bravo: »La recherche du relatif«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 97, juillet 1959. S. 43–46. Für seinen Text zu Anatomy of a Murder vgl. »Ottobiographie«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 101, novembre 1959. S. 41–44. Für Eugènes Interpretation von Preminger als für Daney »klassischer« Regisseur, vgl. *Serge Daney: écrits critiques*, S. 99ff.

12 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 36.

13 Vgl. Rancière, »Celui qui vient après«, S. 147.

wurde[14], während Rivette einen klassischen Regisseur wie Hawks ebenso verehrte wie Rossellini[15].

Diese Periodeneinteilung, die bei Daney und anderen Kritiker*innen der *Cahiers* persönlich-biographischen, ästhetischen und autor*innenbasierten Kriterien folgt, entspricht einer subjektiven Logik und widerspricht den anti-linearen, ursprungskritischen Modellen der »New Film History« und filmwissenschaftlichen Medienarchäologie, mit ihrer Verortung der Geschichte des Kinos in einem größeren Feld sich ausdifferenzierender Medien und Genealogien (vgl. I.4.2). Auch einer streng filmwissenschaftlichen Diskussion des Begriffs der Modernität, wie sie u.a. von Aumont geführt wurde (selbst ein ehemaliger *Cahiers*-Kritiker), kann sie kaum standhalten (vgl. I.1.1). Insoweit Daney diese Periodenkonzepte strategisch benutzt, um das Kino als eigenständige Kunst mit eigener Geschichte zu gestalten, bewegt er sich dennoch im Rahmen eines Projektes der Moderne, in der, so Vinzenz Hediger, die Kunst in Verbindung mit der Kritik ins Stadium der Reflexion über sich selbst und ihre Geschichte eintritt[16]. Bei Daney werden diese Konzepte, so meine These, darüber hinaus als Begriffe erkennbar, die das Kino seiner Vollendung entziehen, es weiter vollendbar halten. Sie sind Produkte einer Kritik, die die Vollendung des Kinos zur modernen Kunst immer weiter *aufschiebt*. Das Klassische wird in *La rampe* bestimmt durch die »Szenographie«, worunter Daney die Herstellung der Illusion der Tiefe des Bildes versteht, die dadurch zustande kommt (ohne, als Illusion, eben jemals »wirklich« hergestellt werden zu können), dass es *immer noch* ein Bild *mehr* hinter jedem Bild gibt[17]. Der klassische – vollendete – Zustand des Bildes ist eine Idealität und Illusion, die immer weiter suppliiert werden muss, ohne jemals ganz vollendet werden zu können. Der moderne Zustand zeichnet sich durch einen *Bildermangel* aus, durch einen Blick, der am Bild abprallt, nicht mehr alles sehen kann und die Illusion von Tiefe im klassischen Kino bricht. Auf diese Weise kann auch die Moderne als Zustand betrachtet werden, dessen »Vollendung« von der Wiederkehr dieses Mangels (an Sichtbarem, an Bedeutung) unterbrochen wird.

Da sich Klassik wie Moderne durch ihre Ergänzbarkeit auszeichnen, sind sie besonders geeignet, mit meiner Methodentrias aus Blanchots Kritik, Derridas Supplément und Michel Foucaults Kommentar analysiert zu werden, die ebenso die drei Schaffensphasen Daneys wie auch die drei filmgeschichtlichen Perioden miteinander verbinden.

---

14 Vgl. Aumont, *Moderne?*, S. 35–37. Vgl. Alexandre Astruc, »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« (1948), in: ders., *Du stylo à la caméra… et de la caméra au stylo. Écrits 1941–1884*. Paris: Archipel, 1992. S. 324–328. Vgl. auf Deutsch: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992. S. 199–204.

15 Vgl. Aumont, *Moderne?*, S. 48–50. Vgl. Jacques Rivette, »Génie de Howard Hawks«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 23, mai 1953. S. 16–23. Vgl. ders., »Lettre sur Rossellini«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 46, avril 1955. S. 14–24. Das »Genie« von Hawks liegt für Rivette in der »Intelligenz«, der »Klarheit«, der »Evidenz« seiner Filme. Die Modernität von Rossellini liegt für ihn in der »Freiheit« eines Filmemachers, der Filme in der ersten Person dreht, der Welt wie ein Voyeur begegnet und sie dabei »evident« macht. Die »Evidenz« wird damit zur Metakategorie, die epochenübergreifend die »Genies« des Kinos auszeichnet.

16 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

17 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207f.

Daneys Texte lese ich als Kritiken im Sinne Maurice Blanchots, welche die Filme »vollenden«, indem sie sie um in ihnen implizit gebliebene Bedeutungen ergänzen, aber auch um eine »Reserve an Leere«, die sie weiter vollendbar, kritisierbar, unfertig und lebendig hält. Diese Leere (»vide«) korrespondiert auch mit der Vorstellung der Literatur als »Element der Leere«, entwickelt in Blanchots Aufsatz »La littérature et le droit à la mort« (1947), den Daney in seinen Notizbüchern exzerpiert hat[18]. Als Kritiker wacht Daney, so Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney«, außerdem über ein »Supplément« an Bedeutung in den Filmen, das ich mit dem ebenfalls von Daney gelesenen Jacques Derrida als Supplément des Kinos weiterdenke. Derrida entwirft das Supplément im Rahmen seiner Theorie der differenziellen Schrift als »Leerstelle« von Bedeutung und wiederholte Ergänzung um einen nie ausfüllbaren »Mangel« an Sinn in der unendlichen Bewegung der Schrift. Gerade in den 1960er Jahren finden sich in den Texten Daneys zahlreiche Hinweise auf dieses von der Kritik bewachte Supplément, spricht Daney hier doch mit Bezug auf klassisches und modernes Kino oft von einer »Leere« (»vide«), einem »Mangel« (»manque«) oder einem »Nichts« (»rien«), während auch in den späteren filmgeschichtlichen Passagen in »La rampe (bis)« von einem »Mangel« und einem »Nichts« die Rede ist[19]. Klassik und Moderne können daher durch Daneys Schaffen hindurch als filmgeschichtliche Perioden begriffen werden, die sich in einer gemeinsamen Logik des Suppléments verschränken, welches niemals auf einen einzelnen Film reduziert werden kann und »Kino« zum immer weiter zu ergänzenden, weiter zu vollendenden Bedeutungszusammenhang macht. Mit Michel Foucault verstehe ich die Kontinuität in der filmgeschichtlichen Konzeption und im Werk des Kritikers dann entlang der fortlaufenden Arbeit eines *Kommentators*. Jenseits des einzelnen Werkes und diesseits einer endlosen Zeichenkette ohne sicheren Referenten stellt der Kommentar den Wissensgegenstand »Kino« als Primärtext her, der sich durch einen unerschöpflichen Bedeutungsüberschuss auszeichnet, immer weiter auszulegen und zu vollenden bleibt und stets weitere Auslegungen und Kommentare notwendig macht. Da ich Daneys Kritiken als Kommentare lese, möchte ich sie auch nicht als Filmbesprechungen evaluieren und ausführlich mit den Filmen abgleichen, auf die sie sich beziehen. Ihre Beschreibungen von Filmen sowie Begriffe wie »klassisches« und »modernes« Kino, »Mise en Scène« und »Schrift« verweisen in meiner Perspektive weniger auf eine äußere historische oder ästhetische Realität, auf ein Korpus von Filmen oder klar umrissene Perioden der Filmgeschichte, sondern sie sind als Funktionen und Produkte eines *Kommentars* zu verstehen, der an einem weiter zu ergänzenden Primärtext des Kinos arbeitet.

Als Kritiker im Sinne Blanchots und Kommentator im Sinne Foucaults wacht Daney durch seine drei Schaffensphasen hindurch über ein *Supplément des Kinos*, das diese Phasen miteinander verbindet, indem es seine Form ändert, und dessen Variationen diesen Teil der Arbeit strukturieren:

18 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 110f. Vgl. Blanchot, *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 13: »Doch die Literatur, die Gedicht ist und Roman, scheint das Element der Leere zu sein, das in all diesen gewichtigen Dingen gegenwärtig ist und dem sich, in der ihr eigenen Geschwindigkeit, die Reflexion nicht zuwenden kann, ohne all ihren Ernst zu verlieren.«

19 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207–209.

In diesem ersten Kapitel werde ich den Daney der 1960er Jahre besprechen und zeigen, wie Daneys Konzeption der *Mise en Scène* als fortlaufende »Artikulation von Leerstellen« im modernen Kino als komplementär zur unendlich weiter zu vollendenden Idealität des klassischen Kinos begriffen werden kann. Wacht Daneys Kritik über ein Supplément des Kinos, dann ist dieses Supplément hier die Mise en Scène.

In einem zweiten Kapitel werde ich in Daneys Schriften der 1970er Jahre untersuchen, wie Daney mit Rückgriff auf Derrida die Repräsentationslogik des klassisch-realistischen Kinos als unendliche Bewegung der *Schrift* entziffert. Dabei wird Derridas Schrift-Theorie vom Kritiker Daney weniger als kohärente Theorie denn als Instrument benutzt, das die fortlaufende Bedeutungsentfaltung des Kinos bewahrt. Nunmehr ist es neben dem klassischen Kino das niemals ganz darstellbare »Wirkliche«, auf das sich das Kino grundlegend bezieht und das es, einer Schreibbewegung gleich, immer weiter auslegt. Daneys Kritik wacht nun über das Supplément einer (differenziellen) Schrift.

Auch in einer dritten »Periode« lässt sich, wie ich in einem dritten Kapitel untersuchen werde, ein Supplément des Kinos ausmachen, über das Daneys Kritik wacht – in der Periode der 1980er Jahre bis zu Daneys Tod 1992. In dieser Zeit droht dem klassisch-modernen Kino die Vollendung (und also das Ende), da das audiovisuelle Regime des Fernsehens die Ideologie eines lückenlosen Visuellen, einer perfektionierten Sichtbarkeit einführt. Hier wechselt das Supplément des Kinos noch einmal seine Gestalt. Nunmehr ist es das »ganze Kino«, das zum Supplément wird: immer noch zu ergänzen und zu erweitern, also weiter lebendig zu halten. Dabei kann erstens das Fernsehen, welches das Kino voll- und beendet, zum Supplément des Kinos werden, womit es dessen Fortgang garantiert; zweitens das »Bild« (»image«), das auf die »Anderen« und ein anderes Bild hin geöffnet bleibt und mit dem Kino assoziiert wird; und drittens der »arrêt sur image« (Stehkader, Stoppkader, »freeze frame«), der bei Daney nicht nur ein angehaltenes Bild, sondern auch ein fundamentales und entzogenes, allen anderen Bildern vorausgehenden Grundbild des Kinos sein kann, ein reines Produkt der Kritik, das von ihr immer noch zu ergänzen bleibt.

II.1.2 Howard Hawks oder die unvollkommene Idealität des klassischen Kinos

Das »klassische Kino« definiert Daney in »La rampe (bis)« wie folgt:

> »Als ›klassisch‹ bezeichnet man den kurzen Moment der Filmgeschichte (dreißig Jahre?), während dem die Filmemacher die Illusion dessen zu erzeugen wussten, woran es dem Kino scheinbar schon immer mangelt: die Tiefe. Dies war das goldene Zeitalter der Szenographie, der paradoxe Triumph einer Szenographie ohne Szene. […] Der Titel eines amerikanischen Filmes von Fritz Lang resümiert, worum es in dieser Szenographie und dem Begehren, das ihr zugrunde liegt, geht: Secret Beyond the Door, Le Secret derrière la porte [Geheimnis hinter der Tür lautet der deutsche Verleihtitel von Langs US-Film von 1947; Anm. P.S.]. Es ist das Begehren, mehr zu sehen, dahinter zu sehen, hindurch zu sehen. Worum handelt es sich, immer und immer wieder? Um den aufgeschobenen Moment, in dem man sehen wird, was es dahinter gibt. Hinter allem

> Möglichen. […] Daher die relative Gleichgültigkeit des klassischen Kinos bezüglich des ›Inhalts‹ der Filme; der einzig wirkliche Inhalt eines Films besteht nur in der Kunst, mit der er den Zuschauer nicht davon abhält, zurückzukommen und einen anderen Film zu sehen, der doch nur eine Variante dieses Films sein wird.«[20]

Das Klassische meint also die Herstellung der Illusion von Tiefe. Da diese aufgrund der platten Oberfläche des Bildes eine Illusion ist, es immer an ihr »mangelt«, kann sie nur hergestellt werden, indem der Wunsch erzeugt wird, »mehr« zu sehen, hinter der Oberfläche »weiter« zu sehen. Also immer ein Bild mehr als das gerade gesehene, einen weiteren Film als den gerade gesehenen. Auf diese Weise wird der Moment des Sehens »aufgeschoben«. Und aus diesem Grund ist der konkrete Inhalt der Filme (das konkrete Gesehene) weniger interessant als die Wiederholung und Variation der Bilder und Filme (das »nächste« Gesehene »hinter« dem konkreten Bild).

In einem »Post-Scriptum« zu »La rampe (bis)« bemerkt Daney, dass im Jahr der Abfassung des Textes, 1982, das klassische Kino längst zum »leeren Modell und zur vagen Nostalgie«[21] geworden sei. Dennoch wird in seiner Beschreibung deutlich, dass die klassische Ära der Filmkunst nicht einfach »beendet« werden kann. Da sie einer unendlichen Entfaltung von Bildern unterworfen ist, ist sie als »Ganzes« nur ein rein ideales Konstrukt. Und da in dieser Entfaltung eine Tiefe erzeugt wird, die niemals genug hergestellt ist, ist der Moment des Sehens dieser Tiefe ebenso aufgeschoben wie folglich das »Ende« dieses Sehens. Aus diesem Grund kann der klassische Zustand des Bildes nicht historisch »beendet« werden, ist das Klassische keine Zäsur, kein Ende, auf das etwas Neues folgen könnte. Kann mit Bezug auf das klassische Kino von einer Vollendung des Kinos, einer perfekten Harmonie zwischen Oberfläche und hergestellter Tiefe gesprochen werden, so ist diese Harmonie ein reines Ideal und einem fortlaufenden Vollendungsprozess unterworfen.

Im vier Jahre später verfassten Text »Le paradoxe de Godard« (1986) macht Daney Godard zum Wächter über dieses aufgeschobene Ende des klassischen Kinos. Beginnt Godards Karriere gegen Ende der 1950er Jahre auf dem Höhe- und Endpunkt des klassischen amerikanischen Erzählkinos und also mit der harmonischen Vervollkommnung und dem Ende des Kinos überhaupt, dann ist für Daney Godard derjenige, der nicht zu etwas Neuem übergeht, sondern das klassische Kino immer weiter *reformiert* (vgl. I.3.6). Daney nennt auch einen Namen, der diesen »Gleichgewichtszustand« verkörpert:

---

20 Ebd. S. 207f. »On appelle ›classique‹ l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans? – pendant lequel les cinéastes ont su produire le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma: la profondeur. Ce fut l'âge d'or de la scénographie, le triomphe paradoxal d'une scénographie sans scène. […] Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de cette scénographie et du désir qui la porte: SECRET BEYOND THE DOOR, LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE. Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers. De quoi s'agit-il, interminablement? Du moment différé où l'on verra ce qu'il y avait derrière. Derrière n'importe quoi. […] D'où la relative indifférence du cinéma classique aux ›contenus‹ des films, le seul contenu réel d'un film réside dans l'art avec lequel il ne décourage pas le spectateur de revenir pour voir un autre film, qui sera en fait une variante de celui-ci.«

21 Ders., »Post-Scriptum« (1982), in: *La rampe*. S. 213–214; 214: »Le cinéma ›classique‹ est aujourd'hui un modèle vide et une vague nostalgie.«

»Hawks, zum Beispiel«[22]. Dessen Western Rio Bravo kommt 1959 ins Kino, dem Jahr, in dem Godard seinen ersten Spielfilm À bout de souffle dreht.

Nun ist Rio Bravo auch Gegenstand von Daneys allererster Filmkritik aus dem Jahr 1962, die er noch für die mit Skorecki gegründete Zeitschrift *Visages du cinéma* verfasst, wobei er schon hier, wie später in »Sur Salador« (1970) und »Paradoxe de Godard«, das klassische Kino an dem amerikanischen Regisseur festmacht[23]. Der Film, in dem eine von John Wayne angeführte Gruppe von Männern in einer Westernstadt gegen eine Gaunerbande kämpft, verkörpert eine perfekte klassische »Harmonie«, die, wie Daney schon im ersten Satz seines Debüttextes festhält, einen Höhe- ebenso wie einen Endpunkt markiert: »Als Höhepunkt eines Werkes, das man fortan nicht mehr ignorieren kann, droht Rio Bravo, ebenso wie Hatari! [Howard Hawks, USA 1962, Anm. P.S.], zum Testament von Howard Hawks zu werden.«[24] Wenn Daney seinen Text mit der Feststellung einleitet, dass es sich bei Rio Bravo um einen »Höhepunkt« im Werk von Hawks handelt, und er dessen Kino als das »klassischste« bezeichnet, dass es gibt[25], dann handelt es sich bei Rio Bravo um einen Höhepunkt des klassischen Kinos überhaupt. Wie Godard beginnt also auch Daney seine Karriere (als Kritiker) am Punkt dieser klassischen Vollendung des Kinos. Von Harmonie ist mehrfach die Rede in seinem Text: von der »Perfektion des Films«, von einer Welt, die in sich geschlossen ist, »sich selbst genügt«[26]. Soll das Kino eine Kunst sein, beschreibt Daneys Kritik hier eines ihrer Meisterwerke. Gleichzeitig droht dieser Höhepunkt ein Endpunkt des klassischen Kinos, ein »Testament« zu werden, so dass die Kunstwerdung des Kinos durch die Kritik, seine perfekte, harmonische, ausbalancierte Form schon mit seinem Ende zusammenfällt. Hawks' Film ist schon kein ganz »klassischer« Western mehr, kein Film, in dem es um die Eroberung des amerikanischen Westens geht, sondern angesiedelt in einer Kleinstadt, auf welche die Handlung beschränkt bleibt. John Wayne und seine Mitstreiter haben sich »verbürgerlicht«, die Figurenzeichnungen sind ebenso wichtig wie die Actionszenen, und die Figuren selbst sind Helden, die ihrer Stärke verlustig gegangen sind oder sie noch nicht haben: einer hat ein Rückenleiden (Wayne), einer ein Alkoholproblem (Dean Martin), einer ist sehr alt, ein anderer sehr jung. Hawks' Kameraführung besteht darin, die Figuren in unterschiedlichen Gruppierungen zusammenzufassen. Die Bewegung ist aufs Wesentliche reduziert. So wird ein »klassisches« Gleichgewicht und beinahe ein Stillstand erreicht, in dem Hawks' Welt existiert und sich hält. Diesen Stillstand, so kann man argumentieren, hat die Kritik nun in Schach zu halten. Man beachte die Wortwahl: Daney spricht nicht davon, dass Rio

22 Ders., »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132.

23 Vgl. ders., »Un art adulte«, in: *MCM 1*. S. 35–41. Vgl. ders., »Sur Salador« (1970), in: *La rampe*. Neben Rio Bravo schreibt Daney für *Visages du cinéma* auch zu Hawks‹ Scarface (USA 1932): »La rançon du succès« (1962), in: *MCM 1*. S. 41.

24 Ders., »Un art adulte«, in: *MCM 1*, S. 35: »Point culminant d'une œuvre qu'il est désormais impossible d'ignorer, Rio Bravo risque bien, avec Hatari!, d'être le testament de Howard Hawks.«

25 Vgl. ebd. S. 40: »le cinéma de Hawks est pourtant le plus classique qui soit«.

26 Ebd. S. 39 für die »perfection du film«, sowie S. 40: »Rio Bravo est un monde qui se suffit à lui-même et ou rien ne se perd, c'est un microcosme en perpétuel devenir où tout concourt à cette harmonie finale […].« – »Rio Bravo ist eine Welt, die sich selbst genügt und wo nichts verloren geht, ein Mikrokosmos in ständigem Werden, wo alles in einer finalen Harmonie konvergiert […].«

Bravo ein Testament *sei*; sondern davon, dass der Film *drohe*, eines zu werden. So beschreibt Daney die Bewegung des Films als *fortlaufende* Vollendung. Er beschreibt den Film als perfekte, harmonische und geschlossene Welt – aber auch als »Mikrokosmos in ständigem Werden«, das an kein Ende kommt[27]. Die Entwicklung und die Handlungen der Figuren sind, wie Daney betont, nur aus ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Wechselwirkung heraus zu verstehen und ergeben ein dialektisches Gleichgewicht und die Harmonie einer musikalischen »Fuge« – kommen dabei aber auch zu keinem Stillstand, so dass die Figuren am Ende des Films noch einmal »neu anfangen« können[28]. Besteht die klassische Vollendung in einem ständigen Werden, trägt dieses das Vollenden über den Zustand der Vollendung hinaus. Ebenso wie später Godard für Daney ein »Reformer« des klassischen Kinos wird, verhandelt Daney in seiner ersten Kritik die Bedingungen der Reform einer auf ihrem Höhe- und Endpunkt angelangten Kunst.

Wenn die Moderne mit Hediger dasjenige Zeitalter der Kunst ist, in dem Kunst und Kritik sich vereinen und Kunst zum Medium der Reflexion über sich selbst wird[29], dann verankert auch Daney in Hawks' Film eine Reflexionsbewegung, welche die perfekte Harmonie des Films unterstreichen soll: Die letzte Einstellung nimmt die erste wieder auf. Damit evoziert er eine Vollendung der Kunst des Kinos, die Daney als Klassik bezeichnet und mit Hediger »modern« genannt werden kann; auch Henri Langlois hat ein Jahr später, 1963, Hawks als »homme moderne«, »modernen Mann« bezeichnet[30]. Allerdings, so Daney, hat die letzte Einstellung schon einen anderen Sinn als die erste. Der Film kommt auf sich zurück, reflektiert sich – und entzieht sich seiner Schließung. In diesem Sinne operiert Daneys Kritik wie jene von Blanchot: Sie führt die Vollendung aus *und* suspendiert sie wieder. Daney beschreibt die Bewegung des Films daher nicht als Kreis-, sondern als »Spiralbewegung«, die in sich nicht abgeschlossen ist[31]. Wenn die Vollendung ein fortlaufender Prozess bleibt, lässt sich die Unreinheit und Unvollendetheit des Klassischen gerade aus seiner intrinsischen Vermischung mit dem Modernen verstehen, der es auch bei Daney niemals entkommen konnte: Das »Klassische« ist nur eine in der Moderne *nachträglich* verliehene ideale Qualität, eine Harmonie, die rückwirkend konstruiert wird und so nie vorgelegen hat – aber mit der man aus diesem Grund auch an kein Ende kommen kann, da ihre Konstruktion ein unabschließbarer Prozess bleibt.

Ist das Klassische niemals ganz realisiert, kann es nur schwerlich zum Gegenstand einer Nostalgie werden. Dennoch findet sich am Ende des Textes ein Bekenntnis zu einer solchen:

---

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. ebd. S. 39: »les personnages semblent prendre un nouveau départ« – »die Figuren scheinen noch einmal neu anfangen zu können«; »S'il faut parler d'un art de la fugue, c'est bien parce que chaque mélodie n'existe que par rapport aux autres en s'appuyant sur elles.« – »Wenn hier von der Kunst der Fuge gesprochen werden muss, dann weil jede Melodie nur in Zusammenhang mit allen anderen existiert, auf die sie sich stützt.«

29 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

30 Vgl. Henri Langlois, »Hawks homme moderne«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 139, janvier 1963. S. 1–4.

31 Vgl. Daney, »Un art adulte«, in: *MCM 1*, S. 40: »Ce n'est donc pas de cercle qu'il convient de parler ici mais d'un anneau de la spirale.«

> »hinter der Perfektion von Rio Bravo lauert das Vermissen der Abenteuer; die Pioniere von Red River [USA 1948, ebenfalls ein Hawks-Western, Anm. P.S.] haben sich in der Nähe des Rio Grande niedergelassen; sie sind alt geworden und es ist nicht mehr so sehr ein testamentarischer Glanz, der uns berührt, sondern die Nostalgie eines alt gewordenen Löwen.«[32]

Es ist eben *nicht* die realisierte Perfektion des Films als Höhe- und Endpunkt des klassischen Kinos, es sind *nicht* Tod und Testament, die hier eine Nostalgie erzeugen, sondern ein *Altern*, eine *Annäherung* ans Ende, ein fortlaufender Prozess der Vollendung. Die Nostalgie beugt sich zurück nach beendeten Zeiten, bleibt aber gegenstandslos, da dieses Ende, das der Film markiert, noch im Werden ist. Auch in seinem späteren Text »Vieillesse du même (Howard Hawks et Rio Lobo)« (1971) widerspricht Daney vehement jeder Idee eines zu betrauernden »Goldenen Zeitalters« in den letzten Filmen von Hawks, in denen der »goldene Platz (das Paradies) doch immer schon verloren ist«[33], und bindet diese Abwesenheit von Nostalgie an die Trauerlosigkeit des hawkschen Kinos, in dem der Tod ständig eskamotiert, d.h. nie im Bild gezeigt und stets ins visuelle Off verdrängt wird: Die Namen der verunglückten Flieger in Dawn Patrol (USA 1930) werden einfach von der Tafel gestrichen, die tödlichen Unfälle der Rennwagenfahrer in Red Line 7000 (USA 1965) koinzidieren mit einem simplen Verlassen der Einstellung. Hawks' Kino ist ein Kino des »Selben«, in dem die Elemente ständig verschwinden und durch neue substituiert werden, um Endlichkeit und Tod, also den Moment einer *radikalen, wirklichen* Transformation in Schach zu halten – so wird Daney auch später in »La rampe (bis)« das klassische Kino definieren. Das »Selbe« altert, aber es stirbt nicht; es transformiert sich, um sich zu erhalten[34].

Daneys Beschreibung des klassischen Kinos als Wiederholung und Variation des Selben bezieht sich auf Bilder, die an den Kommentar bei Foucault erinnern, bei dem das Bild mit dem Wort »das gefährliche Privileg teilt, durch Verbergen zu zeigen, und daß es in der offenen Reihe der diskursiven Reprisen endlos durch sich selbst ersetzt werden kann.«[35] Letztlich funktionieren die Bilder in Daneys Beschreibung des klassischen Kinos wie eben solche Reprisen, die »endlos durch sich selbst ersetzt werden« können, und damit wie Kommentare. Sie stellen eine organische, harmonische, vollendete Einheit her, deren Vollendung sie aufschieben. Wenn bei Foucault der Kommentar mit dem

---

32 Ebd. S. 41: »derrière la perfection de Rio Bravo c'est le regret de l'aventure; les pionniers de Red River se sont installés près du Rio Grande; ils ont vieilli et ce n'est plus tellement le splendeur du testament qui nous touche mais la nostalgie du lion devenu vieux.« Red River ist ein (Pionier-)Western von Hawks, ebenfalls mit John Wayne sowie mit Montgomery Clift. Erzählt wird die Geschichte eines Viehtriebs entlang des titelgebenden Flusses.

33 Ders., »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 34. »On a trop eu tendance à tirer de la vision des derniers films de Hawks des sanglots de pure nostalgie. Par rapport à quel âge d'or? Le premier scénario que H.H. ait écrit s'intitule Fig Leaves (1926) et parle déjà de cette place en or (le paradis) qui a toujours déjà été perdue.« – »Man ist zu sehr geneigt, aus den letzten Filmen von Hawks nur nostalgische Schluchzer herauszuhören. Mit Bezug auf welches Goldene Zeitalter? Das erste Drehbuch, das H.H. geschrieben hat, heißt Fig Leaves ([USA, Anm. P.S.] 1926) und spricht schon von diesem goldenen Platz (dem Paradies), der immer schon verloren ist.«

34 Vgl. ebd. S. 30.

35 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

Potenzial der Bilder spielt, »durch Verbergen zu zeigen«, verbergen die Bilder im klassischen Kino bei Daney in ihrem Zeigen den Mangel an räumlicher Tiefe, die eine Illusion bleibt und nur aufrechterhalten werden kann, indem die Bilder fortlaufend wiederkehren und sich substituieren. Auf diese Weise bilden sie eine Quelle ewig neuer Räume, aber auch neuer Erzählungen und neuer Bedeutungen. Sind für Daney die Bilder im klassischen Kino einer fortlaufenden Auslöschung und Substitution preisgegeben, so arbeiten sie wie Kommentare, die neue Kommentare auf sich ziehen. Die »Einheitlichkeit« und »Geschlossenheit«, die David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson als Charakteristika des klassischen Hollywoodkinos und seines hegemonialen, normproduzierenden Produktionssystems ausgemacht haben[36], lassen sich mit Daney als Eigenschaften eines Primärtextes weiterdenken, der immer weiter auszulegen ist.

II.1.3 Otto Preminger oder moderne Mise en Scène als Artikulation von Leerstellen

Wandert bei Daney im klassischen Kino der Blick der Zuschauer*innen zu dem »Bild hinter dem Bild«, so wird er im »modernen« Kino auf der Oberfläche des Bildes angehalten, das die Tiefenillusion zerschellen lässt und nur zeigt, dass es hinter dem Bild und den gezeigten Dingen »nichts« zu sehen gibt[37]. Damit bleibt der Blick auf der Mise en Scène hängen, dem Vorgang, der die Dinge im Bild und das Bild selbst arrangiert, und den Guido Kristen als »Organisation jener Paramater« charakterisiert hat, »die die profilmische Situation visuell strukturieren«[38]. In den *Cahiers du cinéma* der 1960er Jahre wird Mise en Scène als formales, künstlerisches, stilistisches, vor allem durch die Kameraarbeit bestimmtes Ausdrucks- und Organisationsprinzip verstanden, das an die individuelle Handschrift von Film-Autor*innen gekoppelt ist. Zwei Konzeptionen von Mise en Scène, die Daney stark geprägt haben dürften, sind die Texte »Qu'est-ce que la mise en scène?« (1948) von Alexandre Astruc und »Sur un art ignoré« (1959) von Michel Mourlet, die beide in den *Cahiers* erschienen. Astrucs um Kenji Mizoguchis UGETSU MONOGATARI (ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, JPN 1953) kreisender Text steht für die Linie der *Cahiers* der 1950er und frühen 1960er Jahre, Mise en Scène als Ausdruck einer subjektiven Sensibilität, einer individuellen künstlerischen Idee, eines persönlichen Blicks auf die Welt aufzufassen[39]. Wichtige diese Idee verkörpernde Namen sind für die *Cahiers*

36 Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, zitiert nach Hansen, »The Mass Production of the Senses«, S. 63, von der ich die Begriffe »Einheitlichkeit« und »Geschlossenheit« übernehme: »overall compositional unity and closure«.

37 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 209: »J'appellerai ›moderne‹ le cinéma qui ›assuma‹ cette non-profondeur de l'image, qui la revendiqua et qui pense en faire – avec humour ou avec fureur – une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique, contre l'aliénation des séries industrielles, contre Hollywood.« – »Ich werde jenes Kino ›modern‹ nennen, das diese Nicht-Tiefe des Bildes bearbeitet, für sich beansprucht, und, mit Humor oder Zorn, daraus eine Kriegsmaschine gegen den Illusionismus des klassischen Kinos macht, gegen die Entfremdung der industriellen Serienproduktion, gegen Hollywood.«

38 Kirsten, »Mise en Scène«, S. 1.

39 Vgl. Astruc, »Qu'est-ce que la mise en scène?«.

dieser Ära neben Hawks und Hitchcock etwa Orson Welles, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Luis Buñuel, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson oder Fritz Lang, sowie Nicholas Ray und Jacques Tourneur. Mourlet, der Anführer der Pariser Cinephilengruppe der »MacMahonisten«, die ebenfalls Lang sowie Otto Preminger, Raoul Walsh und Joseph Losey verehrten, vertritt eine andere Haltung: Bei ihm ist Mise en Scène kein Ausdruck eines gebrochenen modernen Subjekts, sondern eines virilen Genies und seiner souveränen Weltsicht, die zur Gänze auf der Leinwand und dort genauer im Körper der Schauspieler*innen zum Ausdruck kommt: »›Charlton Heston est un axiome‹«[40]. Bei Astruc wie auch bei Mourlet ist Mise en Scène ein formales Kriterium, das dem Inhalt des Films übergeordnet ist und die Vollendung des Kinos zu einer autonomen Kunstform wie Literatur oder Malerei demonstriert. Gerade beim späten Daney finden sich Abwandlungen von Mourlets Mise en Scène-Begriff. Ist bei Mourlet Mise en Scène eine »Modifikation des Raumes«[41], die die Cinephilen in ihren Bann zieht und aufsaugt[42], beschreibt auch Daney in später gegebenen Interviews, wie Mise en Scène zwischen dem realen, physischen Raum des Kinosaals und dem imaginären Raum der Leinwand einen »dritten« Raum öffnet, in dem, einem Ballwechsel beim Tennis vergleichbar, ein Hin- und Her, ein ruheloser Austausch zwischen Betrachter*in und Bild stattfinden kann; betreibt bei Mourlet jedoch die Mise en Scène eine Modifikation des (positiven) Raumes, durch die eine unkritisierbare Evidenz hergestellt wird, die absorbierend wirkt, so betreibt die Mise en Scène bei Daney eine Modulation von Distanzen und die Öffnung eines (differenzierten) Zwischenraumes, in den die Zuschauer*innen »hineingleiten« können[43]. Für Daney besteht Mise en Scène also nicht nur in der »Organisation« von Raum und Zeit, sondern vor allem in einem Spiel mit Distanzen und Zwischenräumen, in denen sich etwas der Kontrolle entzieht.

Dies lässt sich schon in seinen Texten aus den 1960er Jahren zu Filmen von Otto Preminger beobachten. In der zweiten und letzten Ausgabe der *Visages du cinéma* widmet Daney 1963 seine zweite längere Kritik Premingers Advise and Consent (USA 1962). Da Preminger im Gegensatz zu Hawks verstärkt mit ungeschnittenen Kamerafahrten arbeitet, die als formaler Aspekt auch jenseits des gezeigten Inhalts in die Sichtbarkeit drängen, kann davon gesprochen werden, dass Premingers Kino sich besonders gut zur Darstellung von Mise en Scène eignet, insoweit diese, wie Kirsten schreibt, immer auch

40 Michel Mourlet, »Préface à l'édition de 2008«, in: ders., *Sur un art ignoré*, 2008. S. 11–13; 11.

41 Vgl. ders., »Sur un art ignoré«, in: ders., *Sur un art ignore*, S. 37: »Le principe du cinéma comme mode d'appréhension est fondé sur l'enregistrement des modifications de l'espace […].«

42 Vgl. ebd. S. 46.

43 Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 146: »Denn diese Schwimmbewegungen – das ist die Mise en Scène. […] Cinephil ist derjenige, der weiß, daß es […] zwischen dem realen Raum des Kinosaals, der für die Gesellschaft steht, und dem Raum des Imaginären […] einen dritten [gibt], der etwa so angelegt ist wie ein Tennisplatz.« Fürs »Hineingleiten« vgl. Serge Daney, Philippe Roger, »Le passeur, entretien avec Serge Daney«, in: *DRV*. S. 91–114; 110: »[…] [O]n peut *se glisser* dans une mise en scène, à la faveur d'un changement de plan, comme un passager clandestin du film. On peut apprendre les distances: l'art de les tenir, de les réduire, de les garder.« – »[…] [M]an kann sich in eine Mise en Scène *hineingleiten* lassen, unter dem Schutz eines Einstellungswechsels, wie ein blinder Passagier, der im Film unterwegs ist. Man kann die Distanzen lernen: die Kunst, sie zu halten, zu verringern, zu bewahren.« Hervorhebung im Original.

selbstreferentiell auf die Sichtbarmachung der Kameraarbeit selbst ausgerichtet ist, »die Bewegungen und Kadrierungen des Apparats«[44] antizipiert und damit starke »*piktorale*«[45] Aspekte hat. So hat Adrian Martin anhand von Premingers Kamerabewegungen in ANATOMY OF A MURDER (1959) beschrieben, was unter Mise en Scène verstanden werden kann: »the movement of bodies in space – a space constantly defined and redefined by the camera.«[46]

Sowohl ANATOMY OF A MURDER als auch ADVISE AND CONSENT sind Filme, in denen es um juristische und politische Systeme geht, um den Versuch der Protagonist*innen, sie für ihre eigene Zwecke zu manipulieren und auszunutzen. ANATOMY OF A MURDER handelt von einem Gerichtsprozess, in dem ein Anwalt, Paul Biegler (James Stewart), versucht, einem Gericht eine für ihn günstige Version der Vorgeschichte eines Mordes glaubhaft zu machen, den sein Klient begangen hat; in ADVISE AND CONSENT geht es um politische Ränkespiele rund um die Besetzung eines Postens in der US-Regierung. Schon rein inhaltlich behandeln diese Filme das Arrangieren von Elementen im Spiel der Justiz und der Macht, worin bereits ein Widerschein der Mise en Scène gesehen werden kann. Dies zeigt sich auch in den Preminger-Kritiken von Michel Mourlet, Luc Moullet und Jean-Louis Comolli, die, wie Eugène zeigt, ihre Spuren in Daneys eigener Annäherung an Preminger hinterlassen haben. Mourlet hat Premingers Mise en Scène als künstlerisches Ordnungsprinzip verhandelt und davon gesprochen, dass dieser die Opazität der Welt durch eine »Ordnung der Wesen« ersetzt; Moullet hat in seiner Kritik zu ANATOMY OF A MURDER den Film als Spiegelung des Künstlers betrachtet, der ihn gemacht hat; und Jean-Louis Comolli beschreibt Premingers Mise en Scène in ADVISE AND CONSENT als »Organisation« verschiedener Kräfte, welche die Figuren in einem Netz einspannen (und auseinanderreißen)[47]. Daney selbst hat 1986 Premingers Mise en Scène als Ausübung einer »Überwachung« bezeichnet, der nichts verloren gehen darf[48]. Neben »Ordnung«, »Organisation« und »Überwachung«, welche die Mise en Scène in einem Film schafft, der zum Spiegelbild seines Machers wird, tritt in Daneys eigenem Text zu ADVISE AND CONSENT von 1963 noch der Begriff der »Kontrolle«, anhand von dem später David Bordwell und Kristin Thompson ihre allgemeine Definition der Mise en Scène als »the director's control over what appears in the film frame« vornehmen[49].

Doch diese Kontrolle wird bei Daney nur noch in ihrem *Verlust* deutlich. »Die Schöpfung übersteigt ihren Schöpfer, der sie nur einen Augenblick kontrollieren, ihr seinen Stempel aufdrücken kann, bevor er ihr nur noch dabei zuschauen kann, wie sie sich ent-

---

44 Kirsten, »Mise en Scène«, S. 6.

45 Ebd. Hervorhebung im Original.

46 Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 44f.

47 Vgl. Michel Mourlet, »Otto Preminger et ›Sainte Jeanne‹« (1962), in: ders., *Sur un art ignoré*, 2008. S. 172–176; 176. Vgl. Moullet, »Ottobiographie«. Vgl. Jean-Louis Comolli, »La mort blanche«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 137, novembre 1962. S. 43–47. Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 51f.

48 Vgl. Serge Daney, »Trop otto, trop tard« (1986), in: *MCM* 3. S. 189–190; 190: »La mystique de la mise en scène […] était avant tout un art de ne rien laisser perdre, de ne rien laisser hors surveillance.« – »Die Mystik der Mise en Scène […] bestand vor allem in der Kunst, nichts verloren gehen, nichts unbewacht zu lassen.«

49 Vgl. Bordwell, Thompson, *Film Art: An Introduction*, S. 112.

fernt.«[50] Dass sich gerade in diesem »Kontrollverlust« Daneys eigene Art zeigt, Mise en Scène zu denken, deutet auch Pierre Eugène an, wenn er schreibt, dass im Vergleich zu Mourlet, Moullet und Comolli Daneys »Neuerung« in der Preminger-Rezeption der Zeit darin bestünde, im Werk des Regisseurs ein »Spiel«, »eine ›mise en abyme‹ der Mise en Scène« sowie ein problematisches Verhältnis zum Wirklichen auszumachen[51]. Genauer muss aber davon gesprochen werden, dass Daney Mise en Scène hier als instabiles Zeichensystem mit instabiler Bedeutung denkt, welches er in einem späteren, zweiten Preminger-Text zu Hurry Sundown (USA 1967), auf den ich unten zu sprechen komme, um eine instabile Zwischenräumlichkeit ergänzen wird, in der sich die Kontrolle des Regisseurs über die Bedeutung seines Films weiter verliert. Zunächst, erklärt Daney in der früheren Kritik zu Advise and Consent, besteht Premingers Kunst darin, hinter den Systemen von Justiz, Religion und Politik einen »Punkt« aufzuweisen, der sie wie ein Gerüst hält und trägt; gleichzeitig werden diese Systeme dadurch auf »abstrakte Strukturen« reduziert, auf »Zeichen, die beharren, auch wenn ihre Bedeutung längst verloren gegangen ist«[52]. Mit Bezug auf Anatomy of a Murder erklärt Daney dann, dass das Sujet dieses Films folglich nicht mehr die Justiz oder die amerikanische Gesellschaft, sondern die Mise en Scène selbst sei, in der man diesen »Punkt«, dieses »Gerüst« erkennen kann: »Dieser Film, dessen Gegenstand weder die Justiz noch die amerikanische Gesellschaft, sondern die Mise en Scène ist, wird, wie die letzten Filme von Lang, zur Reflexion des Schöpfers über seine Kunst, zu einer unverschleierten Beichte des Filmemachers.«[53] Im Anwalt Biegler (Stewart), der Prozess und Beweisführung inszeniert, erkennt Daney (wie Moullet) ein Selbstporträt Premingers; in der Aufgabe des Anwalts, sich vor Gericht auf eine äußere, ihm vorangehende Realität zu beziehen und deren Erscheinungen zu organisieren, um bestimmte Effekte zu erzielen, eine (Selbst-)Reflexion der Mise en Scène. Premingers Mise en scène legt anatomisch das Gerüst des Films frei, und damit sich selbst; es ist diese anatomische Operation, die im Zentrum des Films steht, die *Anatomie* des Mordes und weniger das »Thema« Mord, welches der Operation nur als Vorwand dient. Mise en Scène wird damit zum Reflexionsprozess eines Künstlers über

---

50 Serge Daney, »La règle du jeu« (1963), in: *MCM 1*. S. 42–49; 48: »La création dépasse toujours le créateur qui ne peut la contrôler qu'un instant, la marquer de son empreinte avant de la voir s'éloigner.«

51 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 51f.

52 Daney, »La règle du jeu«, in: *MCM 1*, S. 44: »Cet art […] cherchant désespérément ce point de recul à partir duquel s'échafaudent de grandioses architectures. […] [L]es normes de la justice, les dogmes d'une religion, les mécanismes d'une politique sont les fruits de l'intelligence mais réduits à eux-mêmes ils deviennent signes et subsistent alors que la signification s'est perdue […]. Le jeu propose et propage des structures abstraites […]. – »Diese Kunst […] versucht verzweifelt, an diesen dahinterliegenden Punkt zu gelangen, auf dem all diese grandiosen Architekturen aufbauen. […] [D]ie Normen der Justiz, die religiösen Dogmen, die Mechanismen der Politik sind Früchte der Intelligenz, aber auf sich selbst reduziert werden sie zu Zeichen, die beharren, auch wenn ihre Bedeutung längst verloren gegangen ist […]. Das Spiel besteht darin, abstrakte Strukturen anzubieten und zu propagieren.«

53 Ebd. S. 47. »Ce film dont le sujet n'est ni la justice ni la société américaine mais la mise en scène devient, au même titre que les derniers films de Lang, réflexion du créateur sur son art et confession à peine déguisée du cinéaste.«

seine Kunst, durch die der Film zum Kunstwerk wird. Daney macht somit den Reflexionsprozess, wie er ihn in seiner Kritik zu RIO BRAVO in der Domäne des klassischen Kinos nachgezeichnet hat, als Voraussetzung der modernen Kunstwerdung des Kinos unter dem Namen der Mise en Scène explizit. Mit Hinblick auf die von Hediger betonte Einheit aus Kunst und Kritik, in der das Kino zum Medium der Reflexion über sich selbst und zur eigenen Kunstform wird, kann auch von einer Einheit aus Mise en Scène und Kritik gesprochen werden, die Daney in einer 1967 erschienenen Kritik zu Rossellinis LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV (FRA 1966) beschreibt: Rossellinis Film macht die Mise en Scène (des Sonnenkönigs am Hofe) bewusst, weswegen Daney den Film selbst mit einer Film-Kritik vergleicht; kein Filmemacher, so Daney, sei je zu einem derartigen Bewusstsein seiner Kunst gelangt, womit die Vermischung aus Mise en Scène und Kritik, als Selbstauslegung und Selbstenthüllung des Kinos, dieses zur Kunst vollendet[54]. – Dennoch bleibt diese Kunstwerdung ein unkontrollierbarer, unendlicher Prozess, der keine volle künstlerische Souveränität gewährt. Für Astruc ist Mise en Scène ein Vorgang, durch den sich ein*e Cineast*in seine*ihre eigene Welt schafft und dabei seine*ihre Schöpfung immer mehr den eigenen Obsessionen anpasst. Bei Daney jedoch kann der Metteur en Scène Preminger seine Schöpfung niemals zur Gänze beherrschen, so wie der Anwalt Biegler in ANATOMY OF A MURDER eine Version des Verbrechens inszeniert, während die Figuren immer wieder aus der Rolle fallen, die Wahrheit unzugänglich bleibt und die Umstände ihr eigenes Spiel treiben. Bieglers Klient hat einen Mann ermordet, der seine Frau vergewaltigt haben soll – dies versucht Biegler dem Gericht deutlich zu machen, auch wenn er dabei die Wahrheit überstrapazieren muss. Am Ende jedoch sagt die Tochter des Erschossenen gegen ihren Vater aus – Bieglers Klient wird freigesprochen, jedoch nicht wegen Bieglers »Inszenierung« vor Gericht. Der Schöpfer kann seine Schöpfungen, seine Figuren, nur kurz kontrollieren, danach entziehen sie sich ihm wieder. »Die Unternehmung Bieglers ist«, so Daney, »ebenso wie die von Preminger zum Scheitern verurteilt«; der Versuch, Kontrolle auszuüben, ist eine »endlose Aufgabe und lässt verzweifeln.«[55] Dementsprechend konnte Eugène von einer »›mise en abyme‹ der Mise en Scène« sprechen[56]. Ist Mise en Scène ein Vorgang der Selbstreflexion, in dem die Kunstwerdung des Kinos stattfindet, dann ist diese Reflexion immer auch eine gescheiterte Reflexion und eine Reflexion über ihr Scheitern, ist die Kunstwerdung des Kinos durch die Mise en Scène eine »unendliche Aufgabe«. Ähnlich scheint Daney auch die Position Mourlets zu verschieben. Für diesen ist Mise en Scène eine »Organisation der Erscheinungen« und ihre »effiziente Inbesitznahme«[57]. So kommt auch Daney auf die »Erscheinungen« (»apparences«) zu sprechen – allerdings nur, um zu zeigen, dass sie sich ihrer genauen Beherrschung und Organisierbarkeit entziehen. Am Ende des Textes schreibt er:

---

54 Vgl. ders., »Le pouvoir en miettes« (1967), in: *MCM 1*. S. 61–65.

55 Ders., »La règle du jeu«, in: *MCM 1*, S. 49: »La destinée de Biegler, comme celle de Preminger, est une entreprise vouée à l'échec. […] Cette tâche sans fin a de quoi désespérer.«

56 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 52.

57 Mourlet, »Sur un art ignoré«, in: ders., *Sur un art ignore*, S. 45f: »l'organisation des apparences et sa saisie la plus efficace constituent la mise en scène.«

> »Mehr als jeder andere hat Preminger das Entweichen der Dinge nachempfunden, die Komplexität der Wesen und die Notwendigkeit, die Erscheinungen zu beherrschen, sie in abstrakte Strukturen einzubetten. Doch dank der gerechten Wiederkehr der Dinge erkennt er, wie gefährlich es sein kann, den Sinn durchs Zeichen zu ersetzen.«[58]

Für Daney folgt Mise en Scène als Beherrschung von Erscheinungen einer Zeichenlogik. Doch dieses Spiel mit Zeichen, »die beharren, auch wenn ihre Bedeutung verloren gegangen ist«, kann nie gegen einen gesicherten Sinn eingetaucht werden. Der Grund dafür ist, dass sich die Mise en Scène auf die Erscheinungen einer ihr vorausgehenden, entweichenden und sich entziehenden, immer auch verlorenen und verpassten Dingwelt bezieht. Das »Entweichen« der Dinge entspricht dabei ihrer »Wiederkehr«. Denn indem die Dinge »wiederkehren«, kehren sie in ihrer Eigenständigkeit und Unbeherrschbarkeit wieder, widerfährt ihnen »Gerechtigkeit«, als *Dinge*, die nicht einfach Zeichen sind, sich den Zeichen, die nur auf sie verweisen, nicht einfach unterwerfen. Daher organisiert die Mise en Scène Zeichen, die auf eine Wirklichkeit nur *verweisen* – also auf ihre »Erscheinungen« – aber nicht mit dieser, also mit einem gesicherten Sinn, verwechselt werden dürfen.

Daneys Text, erschienen im März 1963, kann auch vor dem Hintergrund der beginnenden Debatten über das Verhältnis von Film und Semiotik und über die metzsche »Filmsemiologie« gelesen werden. Im September desselben Jahres erscheint in den *Cahiers* ein Interview des neuen Chefredakteurs Jacques Rivettes (der Rohmer ablöst) mit Roland Barthes, in dem dieser über die Schwierigkeit spricht, Film als artikulierte Sprache und Zeichensystem zu verstehen – ein Unternehmen, das Christian Metz ein Jahr später in seinem Text »Le cinéma: langue ou langage?« systematisch anzugehen versucht (vgl. I.3.4)[59]. Metz untersucht die Erzeugung von Sinn im Film mit linguistischen Kriterien: Der Film hat eine kodifizierte Syntagmatik (»langage«), verfügt jedoch, im Gegensatz zur verbalen Sprache, nicht über ein paradigmatisches System (»langue«). Barthes Problematisierung der Bestimmung einzelner Zeichen gibt er dabei auf. Daney, dessen Text vor den Beiträgen von Barthes und Metz erscheint, problematisiert genau diese komplizierte Zeichenhaftigkeit des Films, also seine (Nicht-)Gleichsetzbarkeit mit einem kodifizierten Zeichensystem, und hebt die Gefahr hervor, die in einer solchen systematischen Betrachtung bestehen würde. Die von Preminger *verlorene Kontrolle* über einen Sinn, den er niemals beherrschen kann und der sein Eigenleben hat (wie die entweichenden »Dinge«, auf die die Zeichen sich beziehen), wird zum konstitutiven Merkmal einer Mise en Scène, die als Zeichenpraxis gerade dann genau und gelungen ist, wenn die Kontrolle an ihre Grenzen stößt, die Zeichen eben nicht mit einem genauen Sinn in Einklang gebracht werden können.

Diese Gefahr – und ihre missglückte Abwendung – identifiziert Daney einige Jahre später, dann schon für die *Cahiers*, in einer zweiten längeren Auseinandersetzung mit

---

58 Daney, »La règle du jeu«, in: *MCM 1*, S. 49. »Plus qu'aucun autre, Preminger a ressenti la fuite des choses, la complexité des êtres et la nécessité qu'il y a de dominer les apparences pour les faire entrer dans les structures abstraites. Mais par un juste retour des choses, il perçoit le danger qu'il y a de substituer le signe au sens.«

59 Vgl. Barthes, Delahaye, Rivette, »Über den Film«. Vgl. Metz, »Le cinéma: langue ou langage?« Vgl. Kirsten, »Roland Barthes und das Kino«, S. 9f.

Preminger. Der Text von 1967 ist eine Kritik zu Premingers HURRY SUNDOWN (aus demselben Jahr), trägt die Überschrift »La dé-faite« und stellt, der Überschrift entsprechend, eine »Niederlage« Premingers in seinem Spiel der Mise en Scène fest; eine Niederlage, die umso mehr eine ist, als dass Preminger, Daneys Meinung nach, versucht, in diesem Spiel einen Sieg davonzutragen. In dem Film versucht ein rassistischer Konservenfabrikant (Michael Caine) 1946 Ländereien in Georgia zu erwerben, die einem Schwarzen Farmer gehören, wozu er sich mit dem Ku Klux Klan verbündet. Ähnlich wie in seinem Text zu ADVISE AND CONSENT interessiert sich Daney auch 1967 nur wenig für den inhaltlichen Kontext. Erneut beschreibt er Premingers Mise en Scène als Prozess, in dem ein Schöpfer den Zugriff auf seine Schöpfung verliert. Preminger schafft keine zusammenhängenden organischen Gefüge, sondern betont die Inkompatibilität, das Auseinanderdriften, das Fragmentarische der Figuren, die sich voneinander entfernen. Vor dem Hintergrund dieser Ästhetik der Spaltung formuliert Daney nun erstmals seine eigene Konzeption der Mise en Scène als »Ausdruck eines Mangels«, sowie als »Artikulation der Leere/von Leerstellen«:

> »Die Aufgabe der Mise en Scène besteht auch im Ausdruck eines Mangels: Sie erzeugt um die Figuren herum, die in ihrer Einsamkeit eingeschlossen und Opfer ihrer Verschiedenheit sind, einen Raum, der ihr gemeinsames Gefängnis ist: eine Architektur aus Leere, bedroht von der Leere. […] Die Kunst der Mise en Scène besteht also in der Artikulation dieser Leere, die sich unweigerlich zwischen zwei Wesen, zwei Momente des Films drängt. Sie ist der Zement eines Gebäudes, in dem kein Stein einem anderen gleicht.«[60]

Die Mise en Scène ist also, anders als bei Astruc und Mourlet, kein »privilegiertes Mittel« kinematographischer Schöpfung, kein Ausdruck künstlerischer Subjektivität oder der objektiven Evidenz der sublimen Präsenz der Schauspieler mehr. Will Daney die Mise en Scène also um andere Arbeitsbereiche erweitern? Kaum. Wenn Godard (1956) und Labarthe (1967, im Jahr der Publikation von Daneys Text) die Ausdehnung der Mise en Scène von der Regie auf Montage und Collage gefordert haben[61], und die spätere Filmwissenschaft die Ausweitung von Mise en Scène auf Spezialeffekte, Postproduktion und Dispositive betrieben hat (vgl. I.1.4), ändert dies nichts daran, dass Mise en Scène noch in diesen Extensionen als Form der technischen Organisation filmischen Materials verstanden wird. Im Vergleich wird jedoch deutlich, dass für Daney Mise en Scène kein Instrument der Kontrolle und Organisation mehr ist, sondern »Ausdruck eines Mangels«, »Architektur der Leere«, »Artikulation von Leerstellen«.

Daneys Rekurs auf diese »Leere« kann, mit Eugène, als Zeichen des Einflusses Blanchots auf Daney gedeutet werden, der in »La littérature et le droit à la mort« (1947) Li-

---

60 Vgl. Serge Daney, »La dé-faite« (1967), in: *MCM 1*. S. 88–91; 89. »L'exercice de la mise en scène est aussi l'expression d'un manque: susciter autour des personnages, murés dans leur solitude, victimes de leur différence, un espace qui fût leur prison commune: architecture des vides, où le vide menace. […] L'art de la mise en scène consiste donc à articuler ce vide qui se glisse immanquablement entre deux êtres, entre deux moments d'un film. Elle est le ciment d'un édifice où aucune pierre ne se ressemble.«

61 Vgl. Godard, »Montage mon beau souci«. Vgl. Labarthe, »Mort d'un mot«.

teratur als etwas denkt, was eine »Leere« errichtet, in die sie immer wieder zurückfällt; eine Leere, die bei Blanchot auch von der »Kritik« bewahrt wird (vgl. I.1.2). Daneys Preminger-Kritik kann daher mit Blanchot als Kritik verstanden werden, die in einem Film-Werk (Hurry Sundown) eine »lebendige Reserve an Leere« hervorhebt, einen ins Werk inkludierten, in ihm unvollendet gebliebenen Bereich, der sich der Kontrolle des Autors entzieht und das Kino (wie die Literatur bei Blanchot) zu einem »Element der Leere« macht. Vor allem aber wird die Mise en Scène hier zu einem Zusatz *und* zu einem Mangel, also zu einem Supplément im Sinne Derridas, das von der Kritik angefügt *und* in ihrer Freistellung von jedem konkreten Sinn bewahrt werden muss, da, wie Daney betont, die Mise en Scène eben *auch* (»aussi«) der Ausdruck einer Leere ist. Ihre Spezifizierung als Artikulation von Leerstellen tritt somit zu jedem organisatorisch-operativen Verständnis von Mise en Scène als Anordnung von Material immer noch *hinzu*, während sämtliche bestehende Konzeptualisierungen, von Astruc über Godard bis hin zu Martin und Kirsten, dieses Supplément als mangelnden Zusatz niemals abdecken können: Mise en Scène mag bei Daney alles mögliche sein und in allen möglichen anderen Definitionen von Mise en Scène aufgehen – sie ist dennoch immer *auch noch zusätzlich* diese Artikulation von Leerstellen, dieser Ausdruck eines Mangels. Zumal, wie wir gleich sehen werden, für Daney diese Artikulation von Leerstellen in Premingers Film im Grunde »fehlt«, und von der Kritik ergänzt werden muss.

Explizite Verweise auf Derrida finden sich in Daneys zweitem Preminger-Text von 1967 noch nicht, ebenso wenig wie in Daneys privaten Aufzeichnungen aus dieser Zeit. In seinen Notizbüchern, so Eugène, erwähnt Daney Derrida erst ein Jahr später, im November/Dezember 1968, mit Bezug auf Derridas Aufsatz »La différance«, in dem Derrida Ansätze aus früheren Texten wie jenen aus seiner Textsammlung *L'écriture et la différence* von 1967 aufgreift und verdichtet[62]. Mehr als die Frage nach Daneys Vertrautheit mit Derrida zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Kritik zu Hurry Sundown beschäftigt mich jedoch die Möglichkeit, mit Derridas Begriff der differenziellen Schrift und des Suppléments Daneys Konzeption der Mise en Scène in den 1960er Jahren einen theoretischen Rahmen zu verleihen. Markiert die Mise en Scène für Daney in der Kritik zu Hurry Sundown eine »Leere« und einen »Mangel«, dann ist es Daneys Kritik, welche diese Leere und diesen Mangel *verteidigt* – also sie *suppliiert*, ergänzt, anhängt, weil sie im Film letztlich *mangeln*. Dies merkt man am Ende des Textes. Daney kritisiert hier Premingers Bemühen, durch ein übergeordnetes »Thema« einen Ausgleich zur Lückenhaftigkeit des Films, also der Mise en Scène, zu finden (in Premingers In Harm's Way [USA 1965] wäre dieses Thema der japanische Angriff auf Pearl Harbor, in Hurry Sundown der Rassismus in den Vereinigten Staaten). Daney stellt fest: »Das Weiße des Textes hat den Text verschluckt, die Zwischenräume haben über die Steine obsiegt, und diesen Abstand, der durch nichts gefüllt werden kann, kann man auch gleich anzünden. Auch von dieser Seite hat sich das Werk auf-gelöst.«[63]

62 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145ff. Daney liest Derridas »La différance« im Rahmen des von der Zeitschrift *Tel Quel* herausgegebenen Bandes *Théorie d'ensemble*.

63 Daney, »La dé-faite«, in: *MCM* 1, S. 91. »Les blancs du texte ont dévoré le texte, les interstices ont gagné sur les pierres, et cette distance que rien ne pourra combler, autant y mettre le feu. De ce côté-là aussi, l'œuvre s'est dé-faite.«

Wenn die »weißen Zwischenräume« (»blancs du text«) den Text/Film »verschlucken« und annihilieren, dann weil ihre Füllung durch ein »großes Thema« (welches, könnte man sagen, in diesem Fall in *weißer* rassistischer Gewalt besteht) den Film im wahrsten Sinne vollendet und negiert; er zerfällt zu einem Bilderhaufen: »Der moralischen Niederlage der Figuren entspricht die Rückkehr des Films zum Chaos, zur Herrschaft des Details, zu Bildern ohne Film.«[64] Denn die durch die Mise en Scène ausgedrückte Leere, »die durch nichts gefüllt werden kann«, ist für Daney wesentlich dafür, dass der Film überhaupt existiert – sie ist sein differenzieller Kitt und selbst nichts, eine reine Differenz, welche in den Zwischenräumen des Films die einzelnen Fragmente zusammenhält wie das Weiß der Seite die Buchstaben und Wörter eines Textes. Die Mise en Scène funktioniert also wie eine differenzielle Schrift, in der eine endlose Verkettung von Suppléments stattfindet, von schieren Differenzen, die selbst ohne Bedeutung bleiben und es der Schrift erlauben, sich zu verräumlichen. Aus diesem Grund kann Mise en Scène der Konstruktion eines abstrakten »Themas« im Sinne einer finalen und übergeordneten Bedeutung nur widerstehen, diesem gefahrvollen Einklang zwischen Zeichen und Sinn, vor dem Daney in seinem Text zu ADVISE AND CONSENT gewarnt hatte. Das Supplément betreibt nicht nur eine Aufsummierung von Bedeutung, die mit jedem Zusatz erneut an sein Ende kommen würde; sie fügt auch immer einen fundamentalen und *irreduziblen Mangel* bei, der im Zwischenraum der Zeichen und Schriftkörper, in dem die Bedeutung entsteht *und* sich entzieht, die Aufsummierung von Bedeutungsaspekten ebenso wie von Bedeutungslosigkeiten unabschließbar hält. Die Mise en Scène, die Daney in seinem Text als »Zement« eines »Gebäudes« (des Filmes) bezeichnet, in dem »kein Stein einem anderen ähnelt«, betreibt analog zur Logik des Suppléments eine *fortlaufende* Aufaddierung von Steinen unter Anfügung eines Mangels (»kein Stein ähnelt dem anderen«). Das Supplément hält zusammen, weil es keine einfache arbiträre Aufsummierung positiver Elemente bedeutet, sondern periodisch denselben Mangel einfügt; die Mise en Scène organisiert Zwischenräume, in denen »die Leere droht«, also eine periodische Auslöschung und Ersetzung der Elemente des Films stattfindet. So hält sich das »Haus« des Films allein im Aufschub seiner Fertigstellung. Daneys Kritik vollendet den Film folglich als fortlaufenden Prozess seiner Ergänzung, um ihn seinem Ende zu entziehen; vereinheitlicht und endgültig vollendet durch ein »Thema« zerfällt er zu einem »Bilderhaufen«. Dabei kann sich auch und gerade die Mise en Scène selbst nicht zum Thema machen, kann sie »sich«, ihren eigenen Sinn, ihre »Artikulation von Leerstellen«, ihre Leerestellen- und Zwischenräumlichkeit niemals *vollständig* in den Film einschreiben und dort als solche erscheinen lassen, was nur einem weiteren Versuch ihrer vollständigen »Kontrolle« durch den Regisseur gleichkommen würde. Genau zu diesem Versuch kommt es hier; das Resultat: die (nunmehr »realisierte«) Leere nimmt überhand, das Weiße des Textes verschluckt alles andere, weswegen sich der Film »auch von dieser Seite«, also sowohl vonseiten des politischen Themas wie auch des Themas der Mise en Scène, »auflöst«. Die Leere der Mise en Scène kann nie mit einem Thema gefüllt werden, und auch selbst nicht als Leere absolut werden; sie *artikuliert* nur eine Leere, wie sie dieser dadurch auch *widersteht*; sie markiert nur eine *vorübergehende* Leerstelle, die gefüllt werden muss *und* dabei

64 Ebd. »À la défaite morale des personnages correspond ici le retour du film au chaos, au règne du détail, aux images sans film.«

sich selbst, einen Mangel, erneut aktualisiert: sie markiert ein Supplément. Daneys Kritik bestimmt somit die Mise en Scène als dasjenige, was sich selbst und den Film seiner Vollendung zu entziehen hat. Indem er kritisch den Mangel an einem Mangel, also an einer weiter ergänz- und weiter füllbaren Leere – eines Suppléments – in Premingers Mise en Scène explizit macht, macht er implizit den Mangel und die Leere zu positiven Eigenschaften, die Mise en Scène haben sollte. Er ergänzt den Film mit seiner Kritik um das, an was es ihm mangelt, nämlich um den Mangel selbst, den die Mise en Scène »auszudrücken« und der den Film weiter »ergänzbar« zu halten hat. Dies geschieht vor allem im letzten Satz des Textes: »De ce côté-là aussi, l'œuvre s'est dé-faite«/»auch von dieser Seite« (der Seite der Mise en Scène, siehe die Ausführungen hierzu oben) – »hat sich das Werk auf-gelöst.« Daney greift hier zum einen das »auch« (»aussi«) wieder auf, mit dem er zuvor die Mise en Scène als etwas immer *auch* anderes bezeichnet hatte, als das, was sie ist: sie ist stets *auch* Ausdruck eines Mangels und Artikulation von Leerstellen. Außerdem kommt er auf die »Niederlage«, die »défaite« zurück, die er im Satz zuvor angeprangert und mit dem Zusammenbruch des Filmes assoziiert hat. Durch die Einfügung eines Bindestriches zwischen »dé« und »faite« macht er aus der »Niederlage« ein »aufgetrennt«. Auf diese Weise »trennt« er – *auch*, also zusätzlich zur Niederlage – auf schriftlicher Ebene, der Ebene seiner Kritik (zusätzlich zum Film), die »Niederlage« auf, indem er den differentiellen Zwischenraum, dessen Neutralisierung er in Premingers Mise en Scène beklagt, erneut einfügt. Die Vermischung von Mise en Scène und Kritik, die in Daneys Kritiken zu Advise and Consent und La prise de pouvoir par Louis XIV als unabschließbarer Vorgang der Kunstwerdung des Kinos kenntlich wurde, geschieht im Text zu Hurry Sundown im Schriftbild von Daneys Kritik selbst, die die Mise en Scène als unendliche »Artikulation von Leerstellen« und »Ausdruck eines Mangels« bewahrt. Mit Blanchot hält Daneys Kritik an Premingers Film somit eine »Reserve an Leere« lebendig und vollendet den Film zu einem Prozess fortlaufender Bedeutungsergänzung, durch den das »fertige« (und damit gescheiterte) Werk über sich hinausgetrieben, seiner endgültigen Vollendung wieder entrissen wird. Mit Deleuze und seinem Weiterverweis auf Derrida erweist sich Daneys Kritik als »Wacht« über ein immer noch zu ergänzendes Supplément im Film (vgl. I.1.3), das hier in der Mise en Scène mit ihren Leerstellen und Mängeln besteht.

II.1.4 Ernst Lubitsch oder der Primärtext des Kinos zwischen Klassik und Moderne

Daneys Konzeption des klassischen Kinos als immer weiter zu vollendende Idealität verbindet sich mit seiner Konzeption der »modernen« Mise en Scène als Supplément, insoweit ein Prozess der (Selbst-)Reflexion der Filme und damit einer Kunstwerdung des Kinos jeweils im klassischen Kino von Hawks wie auch in der modernen Mise en Scène bei Preminger (und Rossellini) festzustellen ist, und dieser Prozess unabschließbar bleibt: Während das klassische Kino seiner Vollendung und Ablösbarkeit widersteht, vollzieht sich die Vollendung des Kinos zur modernen Kunst nur fortlaufend.

Diese Verbindung Klassik-Moderne lässt sich zum einen der Struktur der Filmgeschichte in »La rampe (bis)« (1982) ablesen, in der das moderne Kino auf das klassische

folgt, an seiner »Grenze« ansetzt, sich auf es bezieht. Kritisiert das moderne Kino die Illusion von Tiefe im klassischen, dann kann es auch als sein Supplément verstanden werden, das diesen »Mangel« (an Tiefe) markiert, um das klassische Kino jenseits einer genauen Trennbarkeit zwischen zwei Perioden weiter ergänzbar zu halten. Es »mangelt« dem (klassischen) Kino an Tiefe; an seinen »Rändern« öffnet es nur noch auf »nichts«[65]. Diese »Nicht-Tiefe« (»non-profondeur«) des Bildes wird dann vom modernen Kino »übernommen«[66], man könnte auch sagen: »ergänzt«, suppliiert. Klassik *und* Moderne definieren sich gleichermaßen über ein »Nichts«, einen »Mangel«, über jene »Löcher und Absenzen«, die Daney zehn Jahre später kurz vor seinem Tod in »Le travelling de KAPO« (1992) als Signaturen des modernen Kinos ausmachen wird[67]: sie definieren sich über ein Supplément, einen Ausstand von Bedeutung. Damit ist »La rampe (bis)« als Kommentar interpretierbar. Der Text konzipiert eine Filmgeschichte in mehreren Abschnitten, was dem Kino die historische Autorität einer Kunstform verleiht, die schon mehrere Perioden durchlaufen hat. Klassik und Moderne sind organisch aufeinander bezogene, auseinander hervorgehende Epochen, die eine Einheit des Kinos und seiner Geschichte anzeigen. Diese Einheit besteht im »Mangel« an (realer) räumlicher Tiefe und an Sichtbarkeit bzw. in einem »Nichts«. Auf diese Weise kann »La rampe (bis)« als Sekundärtext aufgefasst werden, der einen einheitlichen, großen, vergangenen Primärtext herstellt, den er wiederholt *und* um ein Supplément ergänzt, um seine unerschöpfliche Bedeutungskraft. Der Kommentator Daney pocht auf einem Geheimnis des klassischen Kinos – auch durch den Verweis auf den Titel von Langs SECRET BEYOND THE DOOR, vgl. II.1.2 – und auf dem Widerstand einer nicht mehr zu durchdringenden Oberfläche, an welcher der Blick im modernen Kino abgleitet. So bewahrt Daney in »La rampe (bis)« das noch nicht ganz erkundete, weiter erforschungswürdige Wesen, den Wert und die Autorität des Wissensgegenstandes *des Kinos überhaupt* jenseits der Trennung Klassik/Moderne.

Zu dieser Verschränkung kommt es auch schon in den 1960er Jahren. Die Leere und der Mangel, die in den Kritiken zu Preminger das moderne Kino bestimmt hatten, sind damals schon ein zentrales Element des klassischen Kinos. So veröffentlicht Daney im Februar 1968 in den *Cahiers* eine längere Kritik zu Ernst Lubitschs letztem vollendetem Film CLUNY BROWN (USA 1946), sowie eine weitere, kürzere, zu Lubitschs früherem BLUEBARD'S EIGHTH WIFE (USA 1938)[68]. Wie Hawks war Lubitsch für Daney ein »klassischer« Filmemacher[69], dessen Kino, analog zu seinen Charakterisierungen

65 Ders., »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 208f: »Quelle est la limite du cinéma classique? Que les yeux, les portes, les mots […] n'ouvrent plus sur rien.« – »Was ist die Grenze des klassischen Kinos? Dass die Augen, die Türen, die Worte […] auf nichts mehr öffnen.«

66 Ebd. S. 209: »J'appellerai ›moderne‹ le cinéma qui ›assuma‹ cette non-profondeur de l'image […].«

67 Vgl. ders., »Das Travelling in KAPO«, S. 26: »da gibt es Löcher und Absenzen, notwendige Niederungen und überflüssige Fülle, Bilder, die auf immer und ewig fehlen, und Blicke, die ständig ohnmächtig sind.«

68 Vgl. ders., »Ernst Lubitsch, LA FOLLE INGÉNUE (CLUNY BROWN)« (1968), in: *MCM 1*. S. 94–97. Vgl. ders., »Ernst Lubitsch, LA HUITIÈME FEMME DE BARBE-BLEUE (BLUEBARD'S EIGHTH WIFE)« (1968), in: *MCM 1*. S. 93–94.

69 Für Lubitschs Nennung als »klassischer« Regisseur vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 11, gemeinsam mit Hawks, Browning, Buñuel, Ford und Renoir.

des klassischen Kinos in »Vieillesse du Même« (mit Bezug auf Hawks) und »La rampe (bis)«, vom ständigen Wunsch nach permanenter Substitution und neuen Bildern getragen wird. Lubitschs Figuren sind mit der Anhäufung von Lebensfreuden und Vergnügungen beschäftigt[70]. Nun stellt Daney fest, dass Cluny Brown, in dem kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges eine junge Klempnerin (Jennifer Jones) und ein tschechischer Emigrant (Charles Boyer) in London aufeinandertreffen, »tief, hohl, inhaltslos« (»creux«) und »leer« (»vide«[71]) ist. Was sich im Bild präsentiert, ist die Markierung von etwas, was »noch nicht oder nicht mehr da ist« – eine irreduzible »Leere«, die nur immer erneut gefüllt, aber nie aufgehoben werden kann[72]. Was auf der Leinwand zu sehen ist, ist weniger »etwas« als die *Illusion*, das Gezeigte gesehen zu haben, ist immer auch die Markierung eines Nichts, das nur temporär überlagert und ausgesetzt wird. Die Bilder erscheinen und verschwinden periodisch, um durch neue ersetzt zu werden, auf die sie immer schon verweisen. Mit Blanchot wacht der Kritiker Daney auch hier, wie in seinem Text zu Hurry Sundown, über eine »Reserve an Leere« in dem kritisierten Film, während sich die Ähnlichkeiten mit Derridas Supplément-Begriff immer mehr aufdrängen: Der erste Abdruck von Derridas »La pharmacie de Platon« erschien im Winter/Frühjahr 1968 in der Zeitschrift *Tel Quel*, wobei Derrida nach *De la grammatologie* und *L'écriture et la différence* von 1967 seine Theorie der Schrift als »schicksalhafte[s] *Mitreißen* der Verdoppelung«[73] der Suppléments weiterführt; eine Verdoppelung, welche die wiederholte Einschrift (Anfügung, Ergänzung) einer Leere und die unendliche Aufsummierung von Signifikanten nach sich zieht, die diesen Mangel zu füllen versuchen, ohne ihn jemals füllen zu können: Ebenso wie Premingers Film sich als fortlaufende Ansammlung von Steinen präsentiert, die sich nicht ähneln, besteht Lubitschs Film in einer unabschließbaren Anhäufung von immer neuen Vergnügungen.

Ausgehend von dieser »Leere« lässt sich zeigen, wie das klassische Kino über den Einzelfilm hinaus als unbegrenzte Abfolge von Filmen und Produkt einer Serie von Kommentaren (Einzelfilmen) denkbar wird. In »La rampe (bis)« definiert Daney das klassische Kino als die (konkreten Inhalten gegenüber gleichgültige) Kunst, »den Zuschauer nicht zu entmutigen, einen weiteren Film zu sehen, der nur eine Variante des vorangegangenen sein wird.«[74] Dies demonstriert Daney auch in seinen Kritiken zu Cluny Brown und Bluebard's Eighth Wife. Der einzelne Film ist »kaum gesehen

70 Vgl. ders., »La folle ingénue«, in: *MCM 1*, S. 95f.

71 Ebd. S. 94.

72 Vgl. ebd.: »Alors, il s'agit seulement de marquer l'emplacement de ce qui n'est pas encore ou n'est plus là […].« – Ein (von Daney nicht erwähntes) Detail aus dem Film wäre das verstopfte und vollgelaufene Waschbecken, das Cluny Brown am Anfang des Films repariert, das nur vorübergehend gefüllt ist und auf eine Leere verweist, die es im gefüllten Zustand nicht vergessen machen kann (die Leere soll von der Klempnerin ja wiederhergestellt werden).

73 Derrida, »Platons Pharmazie«, S. 122: »Und die Schrift erscheint Platon […] als dieses schicksalhafte *Mitreißen* der Verdoppelung: Supplement eines Supplements, Signifikant eines Signifikanten, Repräsentant eines Repräsentanten.« Hervorhebung im Original.

74 Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 208: »D'où la relative indifférence du cinéma classique aux ›contenus‹ des films, le seul contenu réel d'un film réside dans l'art avec lequel il ne décourage pas le spectateur de revenir pour voir un autre film, qui sera en fait une variante de celui-ci.«

und schon wieder vergessen«[75], er »existiert nur während der Dauer der Projektion.«[76] Er ist, wie das auf der Leinwand gesehene Bild, eine Illusion, die immer einen Mangel mitergänzt, an dessen Stelle ein neuer Film treten kann: »Ein Film schließt nichts, veranlasst zu nichts, sagt nichts.«[77] Daher lässt sich das klassische Kino auf folgende Formel bringen: »Un film ne fait que promettre un autre film.«[78] »Ein Film verspricht nur einen weiteren.« Daher die Logik des Remakes und des »Alterns des Selben« in den letzten Filmen von Hawks, der mit den Western EL DORADO (USA 1966) und RIO LOBO (USA 1970) RIO BRAVO »immer wieder« macht (war dieser eine »Vollendung« des klassischen Kinos, so bleibt diese Vollendung durch die Remakes nur noch »weiter« zu vollenden); daher die Logik der von Film zu Film, Komödie zu Komödie sich fortsetzenden und variierenden Lebensfreuden bei Lubitsch. Wenn in Daneys Bezugnahmen auf Hawks die Bilder des klassischen Kinos als Reprisen und Kommentare zu einem Primärtext des klassischen Kinos erkennbar wurden, den sie nur immer weiter vollenden konnten, so sind es mit Lubitsch nun die klassischen Filme selbst, die als schiere Wiederholungen früherer Filme und Vorwegnahmen zukünftiger zu Kommentaren werden: der einzelne Film ist für sich selbst »nichts«, er wiederholt alle anderen Filme, legt sie weiter aus und stellt durch diese Wiederholung den Gesamtzusammenhang des klassischen Kinos her. Die fundamentale »Leere« bzw. das »Nichts«, das Daneys Lubitsch-Kritik durchzieht, wäre die »unerschöpfliche Reserve«[79] der Signifikate im Primärtext des klassischen Kinos, die von jedem neuen Kommentar/jedem neuen Film reaktualisiert und für einen weiteren Kommentar/Film bereitgehalten wird.

Indem Daney die Bilder und Filme des klassischen Kinos wie Kommentare beschreibt, wird sein Text zu CLUNY BROWN selbst als Kommentar interpretierbar, der sich auf den Primärtext des klassischen Kinos bezieht. Insoweit dieser Primärtext von einem Supplément, einem Mangel, einem Nichts organisiert wird, wird er im modernen Kino von dem Supplément der Mise en Scène, verstanden als Artikulation von Leerstellen, strukturell ergänzt und fortgeführt. Als Kommentator bezieht sich Daney also in den 1960er Jahren auf einen *Primärtext des klassisch-modernen Kinos*. So auch in den Texten ab 1968, zu denen ich im nächsten Kapitel kommen werde, und in denen die Mise en Scène als jene differenzielle Schreibbewegung verstanden und weitergedacht wird, als die sie sich in den bislang kommentierten Texten bereits ankündigt.

---

75 Ders., »LA FOLLE INGÉNUE«, in: *MCM 1*, S. 95: »les films de Lubitsch s'oublient à peine vus«.

76 Ders. »LA HUITIÈME FEMME DE BARBE-BLEUE«, in: *MCM 1*, S. 94: »Si le film ›passe‹, c'est réellement grâce à une illusion optique, car sa justesse […] n'existe que le temps de la projection.«

77 Ders., »LA FOLLE INGÉNUE«, in: *MCM 1*, S. 95: »Un film ne clôt rien, n'engage à rien, ne dit rien.«

78 Ebd.

79 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

II.2 Die frühen 1970er Jahre: Das Supplément der Schrift

II.2.1 Von der Mise en Scène zur Theorie der Schrift

In der Zeit ab 1968/1969 nimmt Daney, ebenso wie der Rest der Redaktion der *Cahiers du cinéma*, eine »Relektüre« (Pierre Eugène) der vorangegangenen Epoche (1962–1969) vor und unterzieht die Cinephilie und die Dogmen der Vergangenheit auf einer theoretisch-semiologischen und politischen Ebene einer Neubewertung[1]. Daney selbst hat Bill Krohn gegenüber geschildert, wie die Zeitschrift seit Mitte der 1960er Jahre eine zunehmend theoretischere Ausrichtung erfahren hat: Versprach die Zuschauer*innenposition in den Zeiten der »alten« Cinephilie noch unschuldigen und unhinterfragten Filmgenuss im Kinosaal, wird sie nun analysiert, kritisiert, in Frage gestellt[2]. Es ist die Geburtsstunde der Apparatus-Debatte, in der die Konstruktion des Zuschauer*innensubjekts und seiner Ideologie durch den technischen Kino-Apparatus bzw. das Kino-Dispositiv analysiert wird, verstanden als Anordnung technischer Elemente, die einen illusorischen Realitätseindruck erzeugen (vgl. I.1.4). Im Herbst 1971 schließt sich die Redaktion außerdem dem Maoismus an, ein Jahr später dem Kampf der revolutionären Kulturfront[3]. So entsteht ein Spannungsfeld aus Ideologiekritik, Politik, Ästhetik und Ontologie, das Daniel Fairfax in seiner Studie *The Red Years of Cahiers du Cinéma* für diese politisch-theoretische Ära der Zeitschrift zwischen 1968 und 1973 untersucht hat[4]. Zentral für diese Zeit sind die Auseinandersetzungen mit den ideologischen Verstrickungen des kinematographischen Apparatus, die Abwägung der (Un-)Möglichkeiten eines militant-politischen Kinos, die Anwendungen von linguistischen, strukturalistischen und poststrukturalistisch-dekonstruktiven (Schrift-)Theorien auf die Kinobilder und die Filmästhetik, die (damit einhergehende) Kritik und Dekonstruktion einer naturalistisch-idealistischen Vorstellung einer Repräsentation des Wirklichen, sowie die psychoanalytisch-ideologiekritische und

1 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 14.

2 Vgl. Daney, Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 18.

3 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 213–216, 237–260. Vgl. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, Tome II*, S. 244–262.

4 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 26–30.

filmontologische Analyse des Platzes des Wirklichen im Film und der (cinephilen) Zuschauer*innen vor dem Film (im Kinosaal). Die Theorie-Einflüsse auf Daney verortet Pierre Eugène unter anderem im Umfeld der Zeitschrift *Tel Quel*, wie sie vor allem in der 1968 erschienenen Aufsatzsammlung *Théorie d'ensemble* zusammengefasst sind, die Daney seinen Notizbüchern zufolge durchgearbeitet hat und in der auch Derrida mit seinem Aufsatz »La différance« vertreten ist[5]. Unter den zahlreichen Denker*innen, die für Daney in dieser Zeit wichtig werden, konzentrieren wir uns in diesem Kapitel auf Derrida und Jacques Lacan, dessen Bedeutung für den Kritiker auch von Christa Blümlinger hervorgehoben wurde[6].

In *La rampe* spricht Daney davon, dass in der Periode zwischen 1970 und 1972 sein Hauptanliegen und das der *Cahiers* der »Kritik der Repräsentation« im klassischen amerikanischen Erzählkino gegolten hat. Die Repräsentation entspricht nicht dem Wirklichen; jeder falsche Eindruck von Natürlichkeit – der von Daney sogenannte »Naturalismus« – muss kritisiert und denaturalisiert werden[7]. Die Integration theoretischer Ansätze und die Kritik der Repräsentation lassen sich dabei als *Fortführung* des Projektes der *Cahiers* und von Daneys eigenem Werk verstehen. In diesem Sinne hat Daney Krohn gegenüber geäußert, dass nach 1968 die Solidarität mit den bis dahin von den *Cahiers* geliebten Autor*innen nicht nachgelassen habe: noch in dieser Zeit haben die *Cahiers* weiterhin Ford und Bresson, nicht John Huston oder René Clair verteidigt[8], während auch Fairfax der Zeitschrift während ihrer marxistisch-leninistischen bzw. maoistischen Phase eine »Stabilität« hinsichtlich ihres cinephilen Geschmacks, ihrer ästhetischen Intuitionen und ihrer Treue zum modernistischen Projekt der Vergangenheit attestiert[9].

Mit Daney lässt sich diese Kontinuität gerade anhand der Kritik der Repräsentation festmachen, die auch eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit der bazinschen Vorstellung des Bildes als ontologischer Spur des Wirklichen darstellt, die Daney in dieser Phase kritisiert, aber auch verfeinert, problematisiert, weiter auslegt. Die Kritik der Repräsentation lässt sich an einem Axiom festmachen, das Daney später in seinem posthum veröffentlichten Tagebuch *L'exercice a été profitable, Monsieur* (1993) festhält: »Das Axiom der *Cahiers* lautet, dass das Kino einen Bezug zum Wirklichen hat und das Wirkliche nicht das Dargestellte ist – und *basta*.«[10] Das Wirkliche behält, in der Folge Bazins, stets seinen eigenwilligen, verborgenen Sinn, der in der filmischen Darstellung niemals eingelöst werden kann. Das Inszenierte, Dargestellte ist niemals mit dem Wirklichen identisch, das »entflieht« – das Wirkliche ist immer nur in inszenierter und entstellter Form zu haben. Die Differenz zwischen Darstellung und Wirklichem muss gewahrt, von der

5 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131.

6 Zu den weiteren Autor*innen, die von Eugène in seiner Studie oder von Daney im Gespräch mit Krohn genannt werden, gehören u.a. Julia Kristeva, Louis Althusser, Serge Leclaire, Gilles Deleuze, Christian Metz, Roland Barthes, Foucault und Claude Lévi-Strauss. Für Lacan vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172, 177f.

7 Vgl. Serge Daney, »Prise de vue (1970–1972)«, in: *La rampe*. S. 13–16; 14f.

8 Vgl. ders., Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 19.

9 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 29.

10 *L'exercice*, S. 301. »Et l'axiome des *Cahiers*, c'est que le cinéma a rapport au réel et que le réel n'est pas le représenté – et *basta*.« Hervorhebung im Original.

Kritik unterstrichen und verteidigt werden. Niemals, so Daney in *La rampe*, haben die *Cahiers* den Naturalismus gemocht, in dem das Dargestellte für das Wirkliche ausgegeben wird[11]. Diese anti-naturalistische Entgegensetzung von Zeichen und Sinn/Ding findet sich schon 1963 in Daneys früher Kritik zu Otto Premingers ADVISE AND CONSENT (vgl. II.1.3). Mit Fairfax verbindet sich in der Zeit nach 1968 diese bewahrte Nähe zu Bazin und seinem »ontologischen Realismus« mit dem strukturalistischen Marxismus von Althussers Philosophie zu einem von ihm sogenannten »Althussero-Bazinismus«, der die Hinterfragung und Dekonstruktion eines immer auch ideologisch unterfütterten Systems der Repräsentation im Kino betreibt[12].

In diesem Kapitel verfolge ich die Kritik der Repräsentation in dieser zweiten Schaffensphase Daneys, die ich behelfsmäßig als »die 1970er Jahre« bezeichne, wobei darunter genauer der Zeitraum von 1969–1972 zu verstehen ist[13]. Hier übernimmt in den Texten Daneys Derridas Theorie der differentiellen Schrift und des Suppléments den Platz der modernen Mise en Scène, deren Konzeption als Artikulation von Leerstellen sie in den 1960er Jahren bereits geprägt hatte. Nunmehr werden die Lektürespuren klarer nachvollziehbar, so sich Daney nicht explizit auf Derrida beruft. Im Rückblick auf die Ära platziert Daney gegenüber Krohn die Schrift als Artikulation von Leerstellen und Zwischenräumlichkeiten im Zentrum des Interesses der *Cahiers* und verwendet mit dem »espacement« einen Begriff, mit dem auch Derrida in *L'écriture et la différence* das »Eigene« der Schrift bezeichnet, als differenzielle »Verräumlichung« (»espacement«), die immer nur suppliiert und weiter gefüllt werden kann und die aus der Schreibbewegung eine unendliche macht[14]. Schrift – das meint, Derrida folgend, ein differenzielles Gefüge, in dem der Sinn ständig aufgeschoben wird, und damit eine Kritik an der homogenen und geschlossenen Repräsentation, eine Dissoziation zwischen Zeichen und Sinn, Repräsentation und Wirklichem.

Das Kino der Repräsentation, das zum Gegenstand der Kritik der Repräsentation wird, ist das klassisch-realistische Kino. So wird in den frühen 1970er Jahren durch Derridas differenzielle Schrift die Kontinuität von Daneys Schaffen deutlich – und seine fortlaufende Arbeit an einem periodenübergreifenden, offenen und immer weiter zu ergänzenden Primärtext des Kinos zwischen Klassik und Moderne. In den 1960er

11 Vgl. ders., »Points de vue, II (1975–1978)«, in: *La rampe*. S. 75–78; 75f: »Les *Cahiers*, à aucun moment de leur histoire, n'ont aimé le naturalisme au cinéma, cet art de faire passer le représenté pour le réel […].«

12 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 21–26.

13 Es handelt sich um jene Phase, die Eugène als Zeit der »semiologischen Auseinandersetzungen« Daneys bezeichnet hat.

14 Vgl. Daney, Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM 1*, S. 20: »Le cinéma qui nous intéresse est hanté par l'écriture. L'écriture implique l'espacement, un vide entre deux mots, deux lettres, un vide qui permet le frayage du sens.« – »Das Kino, das uns interessiert, wird von der Schrift verfolgt. Die Schrift impliziert eine Verräumlichung, eine Leerstelle zwischen zwei Wörtern, zwei Buchstaben, eine Leerstelle, die die Bahnung des Sinns erlaubt.« Vgl. für Derrida »Freud et la scène de l'écriture« (1966), in: ders., *L'écriture et la différence*, 1967. S. 293–340; 321: »Le propre de l'écriture, nous l'avons nommé ailleurs, en un sens difficile de ce mot, *espacement* […].« Auf Deutsch: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, 1976. S. 302–350; 330f: »Das Eigentliche der Schrift haben wir an anderem Orte, in einem schwierigen Sinn dieses Wortes, *Verräumlichung* genannt […].« Hervorhebung im Original.

Jahren entfaltet sich der Primärtext des klassisch-modernen Kinos in den endlosen »klassischen« Repetitionen von Bildern und Filmen, die eine nie ganz zu füllende Leere auszufüllen haben, und seiner Ergänzung durch die moderne Mise en Scène als Artikulation von Leerstellen. In den frühen 1970er Jahren entfaltet er sich entlang einer (modernen) Theorie der Schrift, mit der Daney die Logik der Repräsentation im klassischen oder eher noch klassisch-realistischen Kino – mit seiner suggerierten Identität von Darstellung und Wirklichem und seiner Illusion von Tiefe – kritisch als immer weiter zu ergänzenden Schreibzusammenhang rekonstruiert (und dekonstruiert). In der Schrift findet Daney auch das Wesen des von ihm sogenannten »kritischen« (modernen) Kinos, das seinerseits zur filmischen Form der Kritik der Repräsentation avancieren kann (vgl. II.2.4). Somit löst die Schrift die Mise en Scène als *Supplément* des Kinos ab, das einen klassisch-modernen Primärtext des Kinos ergänzt.

Es kann auch gesagt werden, dass das Supplément der (Theorie der) Schrift in demjenigen Moment an den Platz des Suppléments der Mise en Scène tritt, in dem die theoretischen Grundlagen des Suppléments eben auch für die Mise en Scène explizit gemacht werden können. So erklären Daney und Jean-Pierre Oudart in ihrem gemeinsamen Text »Le nom-de-l'auteur« (1971–1972), einer von Lacan inspirierten psychoanalytischen Lektüre von Luchino Visconits Morte a Venezia (Tod in Venedig, ITA 1971), die Mise en Scène explizit zum »Supplément«. Bei Renoir, Rossellini oder Visconti, so Daney und Oudart, wird die Mise en Scène im Film als solche »lesbar« (durch den Gebrauch von Zooms und Kamerafahrten bei Rossellini, durch die Betonung des Bühnenraums bei Renoir)[15]. Gleichzeitig zeichnet sich die Mise en Scène dadurch aus, dass sie sich (wie wir schon mit Bezug auf Daneys Preminger-Texte festgehalten haben, vgl. II.1.3) niemals *ganz* und *als solche* in den Film einschreiben kann, weswegen sie immer auch ihren eigenen Mangel mitaktualisiert und dadurch ein Supplément bleibt[16]. Diese Beschränkung steht auch im Zentrum von Daneys Essay »La remise en scène« (1976) zu Michelangelo Antonionis Dokumentarfilm Chung Kuo – Cina (ITA 1972). Dort führt Daney ausgehend von filmkritischen Debatten in China und Frankreich über Antonionis Film[17] aus, wie alles »Natürliche« im Kino immer schon inszeniert ist – aber auch in allem Inszenierten ein *Rest* des Wirklichen bleibt, der sich nicht von der Mise en scène kontrollieren lässt, und auf den diese sich fundamental bezieht[18], gerade dann, wenn sie sich zur Gänze im Film zu

15 Vgl. Daney, Oudart, »Le nom-de-l'auteur«, S. 81.

16 Vgl. ebd. S. 91: »principe de la mise en scène: elle ne peut pas s'y inscrire tel quel«.

17 Vgl. Serge Daney, »La remise en scène (Ivens, Antonioni, La Chine)« (1976), in: *La rampe*. S. 62–73. Ein chinesischer Kritiker wirft dem Film Verfälschung vor: Es sei die Aufgabe des Kinos, die »wahren«, »guten« und »progressiven« Bilder nicht zu konstruieren, sondern sie *wieder* in Szene zu setzen – »remettre en scène« –, was Daney mit dem von den *Cahiers* erhobenen Vorwurf an Antonionis Film in kontrastiert, Authentizität zu suggerieren, ohne die Drehbedingungen, den Vorgang der Mise en Scène selbst zu reflektieren. Es war Daney selbst, der in den *Cahiers* diesen Vorwurf erhoben hat. Vgl. ders., »Une auberge espagnole singulièrement silencieuse« (1973), in: *MCM* 1. S. 145–148.

18 Vgl. ders., »La remise en scène«, in: *La rampe*, S. 64: »[...] [I]l n'y pas au cinéma *que* de la rencontre, du naturel, du ›comme par hasard‹ [...].« Vgl. ebd. S. 65: »[...] [I]l n'y a pas *que* du typage, que de l'exemplaire, un film n'est pas qu'un encodage, un plan n'est pas entièrement déterminé par la cause qu'il sert. L'image *résiste*. Le peu de réel qu'elle enclot ne se laisse pas réduire comme ça. Il y a toujours un reste.« – »[...] [E]s gibt im Kino nicht *nur* Begegnungen, Natürliches, ›Zufälliges‹ [...].«

erkennen geben will. Da weder mit einer gänzlichen Offenlegung des Wirklichen noch einer gänzlichen Offenlegung der Mise en Scène, der »Künstlichkeit« und »Inszeniertheit« im Film gerechnet werden kann, bleibt jeglicher »*Realismus* […] *immer noch zu gewinnen*.«[19] Die Mise en Scène gibt es nur als Supplément, das sich wiederholt in den Film einschreiben kann, ohne sich je ganz einschreiben zu können, während auch das spröde »Wirkliche« fundamental unvollkommen, verpasst und mangelhaft bleibt.

Da sich die Mise en Scène niemals vollständig im Film offenbaren kann, kann niemals der endgültige Beweis für die Künstlichkeit des Films erbracht werden, der den Abschied von jeglichem Illusionismus und den Beginn eines totalen Realismus einläuten würde. In der Folge der Mise en Scène taugt auch die Theorie der Schrift als Supplément des Kinos nicht zum stabilen theoretischen Dechiffrierungsmodell, sondern macht die Kritik der Repräsentation zum unabschließbaren Prozess. Wie die Kritik bei Blanchot das Werk niemals endgültig vollendet, sondern es in seiner Unvollendetheit lebendig und spannend hält, erlaubt Daneys Kritik der Repräsentation keine systematisch-theoretische Durchdringung und Vollendung des klassisch-realistischen Kinos der Repräsentation, sondern erhält den geliebten Gegenstand für eine *fortgesetzte* kritische Tätigkeit lebendig: als Gegenstand, der in der Kritik – als Wacht über das Supplément/die Ergänzbarkeit des Kinos – die Möglichkeit seiner Fortdauer findet. So gesehen benutzt Daney die Schrift nach Derrida nicht als Akademiker und Theoretiker, sondern als Kommentator im Sinne Foucaults, der seinen Gegenstand, das Kino als Primärtext, in Zeiten der Migration von Theorien in die Filmkritik weiter relevant und interessant, vor allem aber »mangelhaft« und auslegbar hält, insofern die differenzielle Schrift die Illusionen des klassischen Kinos und das unerschöpfliche »Wirkliche«, das gemäß des daneyschen Axioms niemals mit seiner Darstellung zusammenfallen kann, einem *unendlichen* Dechiffrierungs- und Auslegungsprozess unterzieht.

II.2.2 André Bazin oder die Schrift als Supplément zum klassisch-realistischen Kino

Ich komme nun zunächst auf Daneys »theoretische« Texte der frühen 1970er Jahre zu sprechen – »Sur Salador« (1970), »Vieillesse du même« (1971) und »L'écran du fantasme« (1972) – um zu zeigen, wie er die Schrift als Supplément des klassischen Kinos und eines filmischen Realismus nach Bazin verwendet, also das »klassisch-realistische« Kino als Schreibbewegung rekonstruiert[20]. Zunächst untersuche ich, wie die Schrift in den ers-

---

Und weiter: »[…] [E]s gibt nicht *nur* Typisches, Exemplarisches, ein Film ist nicht nur verschlüsselt, eine Einstellung wird nicht vollständig von dem Zweck bestimmt, dem sie dient. Das Bild *widersteht*. Das wenige an Wirklichem, das es einschließt, lässt sich nicht einfach so reduzieren. Es gibt immer einen Rest.« Hervorhebungen im Original.

19 Ebd. S. 70: »*Le réalisme est toujours à gagner*.« Hervorhebung im Original.

20 Ich beziehe mich für »Sur Salador« und »Vieillesse du même« auf die Fassungen aus *La rampe*. Die von Daney für die Neupublikation vorgenommenen Überarbeitungen sind nach Eugène (*Serge Daney: écrits critiques*, S. 598–632) folgende: der Verzicht auf Erläuterungen des Kontextes der Publikation und der Kollaborationen (z.B. im Falle von »Sur Salador« mit Oudart, mit dem er das Dossier »Travail, lecture, jouissance« verfasst hat); das Streichen von aktualitätsbezogenen Details und von

ten beiden genannten Texten, die 1983 in *La rampe* wiederaufgenommen wurden, zum Supplément des klassischen Kinos wird.

In »Sur Salador« vollzieht Daney seine Kritik an der Repräsentation, indem er das Kino in der »Tradition abendländischer Metaphysik, einer Tradition des Sehens und der Vision«[21] verortet. Dazu bezieht er sich auf Derrida und Blanchot. Daney spricht von einem »photo-logischen«[22] Diskurs – die Formulierung entnimmt er offenbar Derridas »Force et signification« (aus *L'écriture et la différence*). Dort bezeichnet Derrida an einer Stelle die Trennung in Licht und Schatten als »photologische[...] Metapher«[23], welche die Metaphysik der abendländischen Philosophie begründet. Dieser stellt Derrida eine originäre Kraft gegenüber, die nicht im Rahmen dieses Dualismus gedacht werden kann. Mit Anspielung auf Derrida weist Daney auf die teleologische Form dieses photologischen Diskurses hin, der darauf ausgerichtet ist, »›*Dauer und Kraft zugunsten der Illusion und der Form zu neutralisieren*‹ (Derrida).«[24] Die Kraft, die bei Daney über den Dualismus von Licht und Schatten, über eine Metaphysik des Sehens und der Vision und über die homogene, simultane Form der Repräsentation hinausgeht, ist das Licht selbst, das, wie er mit einer (ebenfalls auf Derridas Text bezugnehmenden) Stelle aus Blanchots *L'entretien infini* (1969) verdeutlicht, sichtbar macht, indem es sich selbst in die Unsichtbarkeit zurückzieht: »›*Das Licht löscht seine Spuren; es ist unsichtbar und macht sichtbar*‹, es gibt uns immer eine beendete, vollendete Welt zu sehen [...].«[25] Er bemerkt, dass die teleologische Vollendung einer durchs Licht sichtbaren und gesehenen Welt auf der Verdrängung der Unsichtbarkeit des Lichts beruht, und es ist dieser verdrängte Teil, den er dadurch hervorhebt. Das Derrida-Zitat« (»Dauer und Kraft...«) findet sich in dieser Form in »Force et signification« nicht, Blanchot wird nicht namentlich genannt. Dies sind Zeichen von Daneys »unakademischer« Aneignung von Theorie, bei der mit den Referenzen eigene Gebilde gebastelt werden, ohne sie zwangsläufig auszuweisen; sie werden benutzt wie Suppléments, um blinde Flecken in einem geschlossenen, »photologischen« Diskurs des Kinos zu markieren, die nun der Kritik, der Auseinandersetzung bedürfen.

Dieser Diskurs ist ein Diskurs des *klassischen* Kinos. In seiner Kritik zu Ernst Lubitschs Cluny Brown hatte Daney die fundamentale Leere im klassischen Kino beschrieben, die nie endgültig gefüllt werden kann (vgl. II.1.4). Hier ist diese Leere die Unsichtbarkeit des Lichts. Die Wiederholung und Variation der Elemente im klassischen Kino ergänzt immer auch diese Leere, kann die Illusion von Realität nur immer

Fußnoten; minimale stilistische Veränderungen und sprachliche Vereinfachungen. Die generelle Struktur der Texte wurde von Daney belassen.

21 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 17: »Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision, dont il semble réaliser la vocation photo-logique.«

22 Vgl. ebd.

23 Jacques Derrida, »Kraft und Bedeutung«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, 1976. S. 9–52; 47. Im Original: »Force et signification« (1963), in: Derrida, *L'écriture et la différence*, 1967. S. 9–49; 45.

24 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 17: »›*neutraliser la durée et la force au profit* de l'illusion *et de la forme*‹ (Derrida).« Hervorhebung im Original.

25 Ebd.: »›*La lumière efface ses traces, invisible elle rend visible*‹, elle nous donne toujours un monde fini, achevé [...].« Hervorhebung im Original. Für Blanchot vgl. *L'entretien infini*, S. 244: »La lumière efface ses traces; invisible, elle rend visible [...].«

wieder und niemals endgültig herstellen. Gerade anhand von Hawks und Lubitsch, den beiden großen Autoren des klassischen Kinos in Daneys Texten der 1960er Jahre, macht Daney auch in »Sur Salador« deutlich, dass im klassischen Kino jeder Effekt ephemer bleibt, nur *einmal* erreicht wird (und sofort durch einen neuen ersetzt werden muss)[26], was er 1971 in »Vieillesse du même« (mit Bezug auf Hawks) als ständige Erneuerung des Selben durch die permanente Ersetzung verschwindender Elemente durch neue beschreiben wird[27], und später in »La rampe (bis)« als Herstellung der Illusion von Tiefe durch die Dynamik des Bildes hinter dem Bild sowie durch die endlose Variation von Filmen[28]. Ebenso wenig wie die Tiefe jemals ganz hergestellt werden kann, kann das Licht jemals ganz sichtbar gemacht werden: Das klassische Kino zeichnet sich durch einen fundamentalen Mangel an Licht und Wirklichkeit aus, der in ihm immer wieder erneuert wird.

In »Sur Salador« und »Vieillesse du même« wird nun das klassische Kino – im Dialog mit Derrida – als Bewegung der ständigen Wiederholung und Substitution des Selben als differenzielle *Schreibbewegung* verstanden, die diesen Mangel immer auch mit in sich einträgt. Derridas »Kraft« kann bei Daney als Differenz im Licht, als Schrift verstanden werden. Denn in »Sur Salador« ermöglicht der mit Leerstellen gespickte »Modus der Sichtbarkeit« des klassischen Kinos die differentielle, die Bedeutung zerteilende und weiter aufschiebende »Bahnung des Sinns« – »frayage du sens«[29], wie Daney schreibt. Die Wendung, die Daney auch im Krohn-Interview verwendet[30], übernimmt er offensichtlich aus Derridas Artikel »La différance«[31]. Als »Bahnungen« bezeichnet Derrida mit Bezug auf Sigmund Freud »Bahnungen« im psychischen Apparat, die durch ständige Wiederholungen von Unterbrechungen eine immer unvollständige, zu ergänzende Bedeutung generieren und daher wie eine differentielle Schrift funktionieren[32]. Analog dazu hinterlässt bei Daney die Leerstelle des unsichtbaren Lichts eine ebenso differenzielle »Bahnung«, worin man mit Blümlinger auch die Sichtbarmachung eines Bildes nicht durch ein »Mehr« an Licht, sondern durch stets ein anderes Bild, d.h. durch die Differenz der Bilder untereinander ausmachen kann[33]. Die Leerstelle des Lichts organisiert

26 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 25.

27 Vgl. ders., »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 30f.

28 Vgl. ders., »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207f.

29 Ders., »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 21. Genauer gesagt unterscheidet Daney zwischen zwei (untrennbar miteinander verbundenen) »*Modi* der Sichtbarkeit« (»*modes* de la visibilité«, S. 20, Hervorhebung im Original): dem Modus einer allgemeinen Sichtbarkeit, der dazu führt, dass sich überhaupt »etwas« auf der Leinwand einschreibt, und jenem – kinospezifischen – der differenziellen Bahnung (der Schrift), der den Sinn des Sichtbaren (des ersten Modus) ebenso herstellt wie aushöhlt und zerteilt: »Si le premier mode permettait à ›quelque chose‹ de s'inscrire sur l'écran, le second rend possible la transitivité et le frayage du sens […].«

30 Vgl. ders., Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 20.

31 Vgl. für Daneys entsprechende Tagebucheinträge Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145ff.

32 Vgl. Derrida, »La différance«, S. 57: »Il n'y a pas de frayage sans différence, et pas de différence sans trace.« – »Es gibt keine Bahnung ohne Differenz, und keine Differenz ohne Spur.« Vgl. Derridas »Freud et la scène de l'écriture«, in: ders., *L'écriture et la différence*, S. 296, wo Derrida den freudschen Begriff der »Bahnung« mit »frayage« übersetzt. Auf Deutsch: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 305.

33 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.

bei Daney die Bilder der »Klassiker« (Hawks, Lubitsch) als Abfolge ephemerer, sich weiter zerteilender und ausdifferenzierender »Sekundäreffekte«, als Sinnspuren, die niemals in die Herstellung eines realen Sinns münden, und die Daney als Schreibbewegung zusammenfasst, in der immer ein Mangel an Bedeutung persistiert:

> »Es sind dies also Filmemacher der Täuschung, da ihr Problem darin besteht, Sekundäreffekte anzuhäufen und ohne Ende die Signifikate in neue Signifikanten zu investieren, Herren einer Verkettung zu werden, deren Ende unabsehbar ist und die von einer verrückten Transitivität bestimmt wird, welche die Signifikate daran hindert, jemals etwas wirklich zu sagen und jemals zu enden […]. Im Kino heißt Schreiben ›Nicht-Enden‹.«[34]

Auch in »Vieillesse du même« lässt sich die Dynamik der fortlaufenden Auslöschung und Substitution der Elemente in den Filmen von Hawks als Dynamik der Schrift denken. Einerseits attestiert Daney Hawks eine regelrechte »Phobie« vor dem Schreiben und anderen Spuren der Endlichkeit, welche der fortlaufenden Substitution der Elemente immer auch widerstehen[35]. Andererseits kehrt die Schrift zurück, lässt sie den ausgesparten, eskamotierten Tod, die verdrängte Endlichkeit (vgl. II.1.2) in Rio Lobo wiederkehren. Jedoch über Umwege, maskiert, indirekt, entstellt und versehrt, sowie wiederholt, in immer neuen Varianten und Bedeutungen: insbesondere als »das Alter, der Lauf der Zeit«, der »auf den Gesichtern schreibt«[36], sowie in Form von »Sadismus, Blut, körperlichem Schmerz, Spuren, der Schrift, dem Wirklichen«[37]. Die »schreibend« in den Film zurückdrängende Endlichkeit kann, entlang dieser Auffächerung an Bedeutungen und Metaphern, nicht wiederhergestellt werden. Sie wird in ein Nicht-Enden umgewandelt, wird zur wiederholten Einschrift eines *Mangels*, den nichts zu füllen vermag, nicht einmal die »Schrift« selbst, die nur ein Glied in der Reihe ist. Auf diese Weise sorgt Derridas Schrift- und Supplément-Theorie für den Einbruch einer Alteration, einer Differenzierung in die ewige Ersetzung des »Selben« durch sich selbst im klassischen Kino, dessen Identität und Einheit kritisch aufgebrochen werden[38]: Die Substitution des Selben wird als *unabschließbare* Schreibbewegung rekonstruiert. Dieses »Schreiben als Nicht-Enden« ist außerdem ein Nicht-Schreiben, ein *differenzielles* Schreiben, das nicht einmal als Schreiben vollendet ist. Schreiben heißt bei Hawks *Nicht-Schreiben*, »[n]e pas écrire«[39]. Die Schrift

---

34 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 26. »Ce sont donc les cinéastes du leurre puisque leur problème consiste à capitaliser les effets secondaires, à sans cesse réinvestir les signifiés dans de nouveaux signifiants, à se rendre maîtres d'une chaîne dont rien ne permet d'envisager la fin, d'une transitivité folle qui les contraindrait à ne rien dire vraiment, à n'en jamais finir […]. Au cinéma, écrire signifie ›n'en pas finir‹.«

35 Vgl. Daney, »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 29: »[…] [L]a vision du monde et la morale [de ›l'œuvre‹ de Hawks] ne se peuvent comprendre qu'à partir de cette phobie des traces, de l'écrit.« – »[…] [D]ie Weltsicht und Moral [des Hawkschen ›Werkes‹] können nur ausgehend von dieser Angst vor Spuren, vor dem Geschriebenen verstanden werden.«

36 Ebd.: »Qu'est-ce que l'âge, le passage du temps, sinon ce qui écrit sur les visages?« – »Was ist das Alter, der Lauf der Zeit, wenn nicht dasjenige, was auf den Gesichtern schreibt?«

37 Ebd. S. 34: »le sadisme, le sang, la douleur physique, les traces, l'écriture, le réel«.

38 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 208.

39 Daney, »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 29.

gehört als Präsenz eines Mangels intim zum Werk als sein Verdrängtes, um es »heimzusuchen«[40]. Wie Blanchots Kritik markiert sie das Außen des Werkes, das in ihm implizit, aber unvollendet ist. Auf diese Weise trägt die Schrift einen *Mangel an Schrift* ins Werk und die Substitution der Elemente ein, die von Daney als Schreibbewegung rekonstruiert wurden, bleibt die Bewegung der Substitution im klassischen Kino von Hawks immer noch als Schrift zu rekonstruieren, wird die Schrift zur Nicht-Schrift und zum Supplément, das immer noch zu ergänzen bleibt.

In Daneys Gebrauch der fortlaufenden, differenziellen Schrift lässt sich damit eine Kritik an der idealen, geschlossenen Repräsentation und der illusorischen Realität der Raumtiefe im klassischen Kino erkennen, die sich durch die sich ausdifferenzierenden Sekundäreffekte immer weiter zerstreut. Es lässt sich in ihr allerdings auch eine Kritik erkennen, deren Bewegung selbst *unendlich* bleibt, die nie zu einem Ende kommt, in einer reinen Sinnzerstreuung besteht. Dennoch kann dieser Rekurs auf die Schrift zunächst als Kritik an der Konstruktion des Zuschauer*innensubjekts durch das Dispositiv des Kinosaals verstanden werden. Da »Sur Salador« Teil eines gemeinsam mit Jean-Pierre Oudart verfassten Textes namens »Travail, lecture, jouissance« ist, kann eine Inspiration für Daneys Beschreibung der Signifikantenkette in Oudarts von Lacan inspiriertem Text »La suture« (1969) ausgemacht werden[41], während auch »Vieillesse du même«, mit seiner Rhetorik der Verdrängung und der Wiederkehr der Spuren der Schrift, ein Zitat Lacans vorangestellt ist. In »La suture« wendet Oudart Jacques-Alain Millers Entwurf der »Suture« (1966), den Miller (sich auf Lacans Séminaire XI von 1963–1964 stützend) in die Psychoanalyse eingeführt hatte, auf die Filmtheorie an[42]. Miller versteht unter »Suture« (»Naht«) das Verhältnis des Subjekts zu seinem Diskurs, aus dem es selbst als stets zu füllende Leerstelle abwesend ist[43]; bei Oudart beschreibt »Suture« dann die Konstruktion des (immer auch mangelnden) Zuschauer*innensubjekts durch den Film und die Entstehung von Bedeutung im Laufe seiner »Lektüre«[44]. Oudart beschreibt, wie Bedeutung im Film durch das Verhältnis der gefilmten Elemente zu einem Abwesenden entsteht – durch die Schließung (Naht, »suture«) dieses Mangels durch ein je neues filmisches Element, das seinerseits den Mangel wiederherstellt. Auf diese Weise werden die Elemente im Bild zu Signifikanten, die sich vervielfachen, während der Mangel stets einen weiteren Signifikanten auf sich zieht. Im Anschluss an Miller wird von Oudart das Zuschauer*innensubjekt als Resultat dieser unbschließbaren Wiederholung von Signifikanten gefasst, die dieses Subjekt als Mangel konstituieren, es aber auch durch den Film konti-

40 Ebd. S. 30: »Hantise que quelque chose subsiste du passage, qu'une trace (un témoin, un écrit, un ride) demeure.« – »Heimgesucht von der Vorstellung, dass etwas nach dem Übergang fortbesteht, dass eine Spur (ein Zeuge, ein Schriftstück, eine Falte) zurückbleibt.«

41 Vgl. ders., Oudart, »Travail, lecture, jouissance«. Vgl. Oudart, »La suture«.

42 Vgl. Jacques-Alain Miller, »La suture: éléments de la logique du signifiant«, in: *Cahiers pour l'analyse*, no. 1, février 1966. S. 37–49. Oudart bezieht sich in seinem »Suture«-Text auf S. 39 direkt auf Miller. Vgl. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Hg. v. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

43 Vgl. Miller, »La suture«, S. 39.

44 Vgl. Oudart, »La suture«, S. 36.

nuierlich prägen und erneut herstellen[45]. Im selben Jahr wie »Sur Salador« (1970) hatte auch Jean-Louis Baudry, inspiriert von Lacan und Althussers Theorie des »ideologischen Staatsapparates«, die ideologische Strukturierung der Kinozuschauer*innen durch den »Basisapparat« im Kinosaal beschrieben und als Instrument bourgeoiser Herrschaft kritisiert[46]. Damit fällt Daneys Text in die von Guido Kirsten sogenannte »zweite Phase« der Apparatus-Debatte, in der die »Pseudo-Subjektivität« der Zuschauer*innen kritisiert wird[47]. Auch Daney hebt die materielle, dispositivbezogene Dimension des Filmerlebnisses hervor, indem er darauf hinweist, dass sich jede filmische Einstellung auf einen materiellen Träger einschreibt und dass die »einzige Regel« im Kino der vertikale Ablauf von belichtetem oder unbelichtetem Zelluloid im Filmprojektor sei[48]. Damit beschreibt er das klassische Kinodispositiv als »photologische« Kunst, die sich in eine abendländische Tradition der Metaphysik des Sehens und der Vision einreiht, beruhend auf dem Dualismus Licht/Schatten (bzw.: belichtet/unbelichtet).

Gleichzeitig macht er deutlich, dass diese Materialität immer schon die differenziellen, schriftartigen, in ihrer Sinnhaftigkeit begrenzten, in ihrer Anzahl entgrenzten »Bahnungen des Sinns« hervorbringt. So ist es Daney, wie Blümlinger gesagt hat, weniger an der Distanz zwischen Film und Zuschauer*in gelegen[49], an einer Lektüre der Signifikantenkette im Oudartschen Sinne, durch welche die Konstruktion des (immer mangelnden) Zuschauer*innensubjekts im Kinodispositiv unter psychoanalytischen und materialistischen Geschichtspunkten untersucht werden kann, als an der Analyse einer Schreibbewegung, in der das »Signifikat« – nicht das Zuschauer*innensubjekt – nur unter Form eines Mangels hergestellt werden kann, und, wie Daney schreibt, in immer neue Signifikanten »investiert« werden muss. Nachdem sich Daney in »Sur Salador« explizit auf Derrida beruft, liegt es nahe, diese Kette aus Signifikanten nicht mit Lacan, sondern mit Derridas »Pharmacie de Platon« (1968) zu verstehen. Dort beschreibt Derrida die Schrift als Möglichkeit einer »seelenlosen«, mechanischen Vervielfältigung der Signifikanten, »ohne daß die Wahrheit irgendwo *sich präsentierte*«[50]. Daney redet analog dazu an der oben zitierten Stelle in »Sur Salador« von einer »verrückten Transitivität« der Signifikantenkette, die dazu führt, »nichts wirklich zu sagen.« Wenn im klassischen Kino die Signifikate in immer neue Signifikanten »investiert« werden müssen, ohne dabei »wirklich etwas zu sagen«, kann dies mit Derrida so begründet werden, dass ein Signifikat eine fundamental mangelhafte beziehungsweise überschüssige Bedeutung annehmen kann (z.B. kann es den Körper des Signifikanten selbst, die schiere bedeutungsgebende Kraft markieren, die ohne eigene Bedeutung bleibt), was eine endlose Reihenfolge von Signifikanten nach sich zieht, die diese Bedeutung

---

45 Vgl. ebd. S. 39. Bei Miller ist das »Subjekt« der Effekt eines Signifikanten, der es anstelle eines weiteren Signifikanten nur vorübergehend repräsentiert. Vgl. Miller, »La suture«, S. 48f.

46 Vgl. Baudry, »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«.

47 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 152.

48 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 21: »le fait de s'inscrire sur tel ou tel support matériel, de n'être jamais qu'un cas particulier de la seule règle au cinéma: le déroulement vertical de la bande de celluloïd, impressionnée – ou pas.«

49 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.

50 Derrida, »Platons Pharmazie«, S. 124. Hervorhebung im Original.

niemals ganz herstellen können. In »Pharmacie de Platon« und der *Grammatologie* präsentiert Derrida außerdem die Schrift als Kette sich vervielfachender Suppléments[51], was gerade für »Vieillesse du même« zutrifft: Hier muss die Schrift als differenzielle, verdrängte, stets »zurückkehrende« (Nicht-)Schrift als Schrift und zur Schrift ersetzt, suppliiert, rekonstruiert werden, ist sie selbst, als unabschließbare Verkettung weiter sich ergänzender Suppléments, das »supplément par excellence«[52], als das Derrida sie in der *Grammatologie* bezeichnet. Womit die lacanianische (Psycho-)Analyse des hawkschen Werkes, seiner Figuren und seines Autors in einer derridaschen Analyse seiner schriftlichen Infrastruktur wurzelt, die Logik der Verdrängung zurückführt auf eine Logik des – immer mangelhaften – Sinns.

Eugène nimmt den Rückgriff Daneys auf Derridas »Pharmacie« in »Sur Salador« und »Vieillesse du même« zum Anlass, mit der Logik des Suppléments Daneys ambivalenten Versuch zu beschreiben, eine filmkulturelle Tradition (das klassische Kino, die alte Cinephilie, die »Politik der Autoren«) zu überwinden, während er diese gleichsam fortsetzt: wie das Supplément kehrt das Alte beim unmöglichen Versuch, überwunden zu werden, zurück[53]. Ich würde dieser pessimistischen biographischen Deutung entgegenhalten, dass Derridas Supplément-Theorie dazu dient, den schieren Bedeutungsreichtum des Kinos zu zelebrieren, der aus der Auseinandersetzung mit Filmen von Hawks und Lubitsch unter Zuhilfenahme zeitgenössischer Theorie gewonnen wird. Mit Derridas Theorie der Schrift wird die Arbeit des klassischen Kinos als endloses Schreiben rekonstruierbar, da sich in ihm die Signifikanten (Zeichen, Repräsentationen, Bilder, Illusionen) permanent ersetzen, ohne (wunderbarerweise) »wirklich etwas zu sagen«, die Illusion von Raumtiefe herstellen, ohne sie jemals wirklich herstellen zu können, und auf diese Weise eine unabschließbare Bedeutungsproduktion in Gang setzen. Daney verwendet die Schrift als Supplément, das das klassische Kino zur Schreibbewegung ergänzt *und* durch die periodische Zufügung eines Mangels (an Licht, an Tiefe, an Bedeutung, sowie noch an Schrift selbst) in seiner Bedeutungsfülle weiter ergänzbar hält. Vor allem erlaubt es Daneys Ansatz, liest man ihn mit Derridas Schrifttheorie zusammen, »Kino« vom Dispositiv weg auf diese Entfaltung von Bedeutung zu verschieben.

Die Schrift wird bei Daney nicht nur zum Supplément des klassischen, sondern auch des »realistischen« Kinos, oder des Realismus im Kino. Dies wird in Daneys »L'écran du fantasme« (1972) deutlich, den Daney gemeinsam mit Pascal Bonitzer verfasst hat – beide Texte laufen in zwei Kolonnen nebeneinander her, weswegen es möglich ist, Daneys Text »für sich« zu lesen. Auch dieser Text zeichnet sich durch deutliche Lektürespuren Derridas aus[54].

---

51 Vgl. ebd. S. 122. Vgl. ders., *Grammatologie*, S. 482.

52 Vgl. ders., *De la grammatologie*, S. 398.

53 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 207–209.

54 Ein Umstand, der sowohl Eugène als auch Fairfax entgangen ist, die sich in ihrer Rekonstruktion des Einflusses Derridas auf Daney auf »Sur Salador« und »Vieillesse du même« beschränken. Eugène verweist nur darauf, dass die zwei parallel zueinander gesetzten Kolonnen dem Satz von Derridas späterem Buch *Glas* (Paris: Galilée, 1974) ähneln (auf Deutsch: *Glas*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. München: Fink, 2006).

Eingangs kündigt Daney die Untersuchung zweier Aspekte an, die den filmischen Realismus in der Folge Bazins und die »Idealität« des »klassischen« Kinos bestimmt haben: Kontinuität und Transparenz[55]. So wird hier von Daney einerseits eine Verbindung zwischen dem bazinschen Realismus und seiner Vorstellung vom Bild als ontologischem, »identischem« Abdruck des Wirklichen gezogen, der das Wirkliche »fortsetzt«, es »transparent« macht; eine Idee, die Bazin vor allem in seinem Aufsatz »Ontologie de l'image photographique« (1945) entwickelte[56]. Andererseits verknüpft Daney den bazinschen Realismus mit dem klassischen Kino. Beide Verbindungen sind problematisch. Daniel Morgan hat die Reduktion von Bazins Realismus-Begriff auf die Ontologie des photographischen Bildes kritisiert und gezeigt, dass sich Realismus bei Bazin in verschiedenen künstlerischen und realistischen Stilen (von z.B. Renoir, Rossellini, Bresson etc.) ausdrücken kann, in einer »wide range of ways in which physical reality is caught up«[57]. Auch die Vermischung von Klassik und Realismus ist diskussionswürdig. Wie Hervé Joubert-Laurencin bemerkt, handelt es sich bei dem »Idealisten« Bazin (für den realistisches Kino von der Ontologie des Filmbildes bestimmt wird, also vom Anspruch, die Wirklichkeit photographisch »einzubalsamieren«) weniger um den »originalen« Bazin als um einen Phantasie-Bazin der *Cahiers*-Kritiker Douchet, Rohmer und Rivette, während Bazin das Kino als idealistisches Phänomen *analysiert* hatte; auch die Vermischung aus Idealismus und klassischem Kino trifft mit Joubert-Laurencin weniger auf Bazin selbst zu, da dieser dem (amerikanisch-)klassischen Kino gegenüber sehr kritisch war[58]. Daney bezieht sich also weniger auf einen »originalen« Bazin, als dass er ein von Bazins Nachfolgern geprägtes Bazin-Bild übernimmt[59]. Zwischen Hawks und Bazin konstruiert sich Daney in »L'écran du fantasmse« die Idealität eines *klassisch-realistischen*, über die Ontologie des Filmbildes bestimmten Kinos. Es ist diese Konstruktion, die ich im Folgenden untersuche.

Die von Daney aufgerufene »Idealität« entspricht in »Sur Salador« der Vorstellung einer lückenlosen Repräsentation, in der sämtliche Leerstellen (d.h. das für sich selbst unsichtbare Licht) verdrängt werden, wobei gerade diese Leerstellen das klassische Kino zur differenziellen Schreibbewegung werden lassen, in der die permanente Suppliierung eines Mangels (an Licht, an Bedeutung, an Tiefe) eine unabschließbare Bedeutungsproduktion eröffnet. Auch zu Beginn von »L'écran du fantasme« erklärt Daney, dass im Folgenden die »Lektüre« des Verneinten vorgenommen werden soll[60], womit nur die Her-

---

55 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: *VWB*, S. 68.

56 Vgl. Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, in: ders., *Was ist Film?*.

57 Daniel Morgan, »Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics«, in: *Critical Inquiry*, vol. 32, no. 3, Spring 2006. S. 443–481; 475.

58 Vgl. Hervé Joubert-Laurencin, *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin.* Paris: Éditions de l'œil, 2014. S. 8. Zitiert nach Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 166. Für Bazins Analyse des Kinos als »idealistisches Phänomen« vgl. Bazin, »Le mythe du cinéma total« (1946), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975. S. 19–24. Auf Deutsch: »Der Mythos vom totalen Film«, in: Bazin, *Was ist Film?*, 2004. S. 43–49.

59 Vgl. Hervé Joubert-Laurencin, »A.B/S.D. ou les frères passeurs«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 107–116; 108, wo Joubert-Laurencin bemerkt, dass Daneys Bazin ein »cinephil geheiligter Traum-Bazin« sei.

60 Vgl. Daney, Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 31. Auf Deutsch: »Die Leinwand des Phantasmas«, in: *VWB*, S. 68. Die hier referierte Passage findet sich nur im Originaltext in den *Cahiers* und wurde

vorhebung solcher Differenzen und Leerstellen bei Bazin gemeint sein kann, die aus der Logik der idealen, homogenen, klassisch-realistischen Repräsentation ausgeschlossen werden müssen. Argumentiert Bazin in »Montage interdit« (1956), dass die Montage immer einen irrealen, abstrakten Sinn herstellt, der nicht in der Realität selbst gegeben ist – weit ab davon, die Essenz des Kinos zu sein, bezeichnet Bazin die Montage in bestimmten Fällen gar als dessen Negation: das spezifisch Kinematographische besteht für ihn in der Bewahrung der Einheit des Raumes[61] –, konfrontiert Daney Bazins Anti-Montage-Dogma mit einer Stelle aus Derridas *Positions* aus demselben Jahr (1972), an der Derrida den Hegelschen Idealismus kritisiert – die Aufhebung des Widerspruchs zwischen zwei Begriffen in einem dritten –, wobei Daney Derridas Kritik an Hegel nun auf Bazin anwendet. Bazins Kino der Kontinuität, so Daney, phantasiert die Filmbarkeit von Diskontinuitäten und Differenzen, die in einer homogenen Repräsentation zur Erscheinung gebracht werden sollen. Das diskontinuierliche Ereignis par excellence ist dabei der *Tod* (im Sinne einer radikalen Diskontinuität, einer radikalen Differenz *zwischen* Leben und Tod). Als Beispiel gilt die von Bazin bewunderte Szene aus Robert Flahertys Spielfilm LOUISIANA STORY (USA 1948), in der ein Krokodil einen Reiher verschlingt, gefilmt in einer ununterbrochenen Einstellung: Um das Ereignis nicht zu verpassen, darf die Einstellung nicht unterbrochen, darf nicht montiert werden[62]. Dieses Ereignis des Todes, diese schiere Differenz markiert bei Daney aber die Grenze des Realismus *in* der ungeschnittenen Einstellung, also die irreduzible Differenz zwischen Wirklichem (Diskontinuität, Riss in der Repräsentation) und Darstellung (Repräsentation), die selbst niemals in die Darstellung integriert, niemals in ihr »aufgehoben« werden kann, und die daher gerade *durch* den Versuch ihrer Darstellung (den sterbenden Reiher) ausgelöscht wird: die Differenz wird durch eine »Selbstpräsenz« oder »Selbstgegenwart« (der Repräsentation des Todes) »internalisiert« oder eher noch »interniert« – und dabei verdrängt[63].

Dies demonstriert Daney anhand der Leinwand selbst. Dafür vergleicht er die Leinwand mit einer Pfanne, in der das »Wirkliche« »zubereitet« werden soll – »angebraten« und damit »erfasst«.

---

von Daney für den Neuabdruck in *La rampe* gestrichen (vgl. Daney, »L'écran du fantasme« [1972], in: *La rampe*. S. 36–47). Ich beziehe mich im Folgenden auf die *Cahiers*-Fassung, da diese mit dieser Frage nach der »Lektüre« des Kinos beginnt, womit die filmische Bewegung als Schreibbewegung angedeutet ist.

61 Vgl. Bazin, »Schneiden verboten!«, in: ders., *Was ist Film?*.

62 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: *VWB*, S. 69. Vgl. Bazin, »Schneiden verboten!«, in: ders., *Was ist Film?*, S. 85f.

63 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: *VWB*, S. 69: »Das Kino der Kontinuität und der Transparenz um jeden Preis ist dasselbe wie das Kino, das davon träumt, die Diskontinuität und die Differenz als solche zu filmen. Und das kann es nur, indem es Kontinuität und Transparenz als Gegenstand der *Darstellung* wieder einführt. Nicht die Leinwand zerstückeln […], sondern eine Bruchstelle im Laufband der Gegenwart hervortreten lassen, ›[…] durch die *Internalisierung der Differenz* in einer Selbstgegenwart‹ (Derrida).« Im Original (ders., Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 32) heißt es: »›[…] en *internant la différence dans une présence à soi*‹ (Derrida).« Und bei Derrida (*Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972. S. 59): »en *internant* la différence dans une présence à soi.« Auf Deutsch: *Positionen*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Mathilde Fischer, Astrid Wintersberger. Graz, Wien: Edition Passagen, 1986. S. 91: »indem er [der Hegelsche Idealismus, P.S.] die Differenz in einer Selbstpräsenz *interniert hält*.« Alle Hervorhebungen im Original.

> »Was das Bazin'sche Phantasma überdeterminiert und in seiner Folge eine ganze Spanne des idealistischen Diskurses über das Kino, ist die komische Vision der Leinwand als ein (gläserner) Boden einer Teflon-Pfanne, die geeignet ist (auf kulinarische Weise selbstverständlich), den Signifikanten zu erfassen. Die Leinwand, die Haut, der Film und der Pfannenboden sind dem Feuer des Realen ausgesetzt, und auf ihrer Oberfläche wird sich metaphorisch wie figurativ all das einschreiben, was sie zerreißen könnte.«[64]

Wie Blümlinger in ihrem der »daneyschen Begrifflichkeit« gewidmeten Text mutmaßt, kann Daney »kein großer Koch« gewesen sein, da es keine *gläsernen* Teflon-Pfannen gäbe; diese seien eben mit Teflon beschichtet[65]. Allerdings kündigt Daney hier ein »Phantasma« und eine »komische Vision« an. Von daher kann davon ausgegangen werden, dass Daney wusste, was er schrieb und diese falsche, mit Blümlinger »hinkende« Metapher *bewusst* gewählt hat, um ironisch die Falschheit *jeder* Metapher anzuzeigen, die sich auf das Wirkliche bezieht, bzw. auf den Ort seiner Enthüllung. Die Leinwand ist im »bazinschen Phantasma« *aus Glas*, weil das Gläserne eine Transparenz verspricht, eine Einheit aus Darstellung und zubereitetem Wirklichen. In Wahrheit ist sie aber immer schon *beschichtet*, weil diese Transparenz immer schon übertreten, »beschichtet« und entstellt ist. Die Transparenz ist nur in Form einer Metapher, einer falschen Metapher zu haben, und so ist das Glas hier eine *falsche*, bereits zersprungene oder zersplitterte oder überlagert-beschichtete Metapher, die etwas verspricht, was sie nicht einlösen kann. Allein eine *falsche* Metapher ist in der Lage, den Anspruch an die Gläsernheit und Transparenz der Darstellung, wie auch deren irreduzible Verstellung und »Beschichtung«, zu demonstrieren. So ist sowohl auf der materiellen als auch auf der sprachlichen Ebene eine – irreduzible – Differenz eingeführt, die der Möglichkeit der Einheit aus Wirklichem und Darstellung von Anfang an entgegenarbeitet; noch die sprachlich-metaphorische Darstellbarkeit des Mediums ist von dieser Differenzierung, dieser Uneinheitlichkeit und sachlichen »Falschheit« betroffen. Das Wirkliche selbst ist nie direkt zu haben, sondern konsumiert sich in einem Feuer, das sämtliche Signifikanten, die es versuchen, zur Darstellung zu bringen, nur denaturieren, entstellen, verbrennen kann – angefangen mit dem (vielleicht auch schmelzenden) Glas, dem Garant der »Transparenz« selbst. Die »Leinwand«, die »Haut«, der »Film«, der »Pfannengrund« – sie alle sind Signifikanten, die vom Feuer des Wirklichen verbrannt und Metaphern werden, die stets ihre Differenz zu dem Wirklichen markieren, das sie zu enthüllen haben. Das Wirkliche kann nie »richtig« zubereitet werden, da es kein entsprechendes Geschirr dafür gibt, oder eben nur unmögliche

---

64 Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: *VWB*, S. 70f. Im Original: Daney, Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 33: »Ce qui surdétermine le fantasme bazinien et à sa suite, tout un pan du discours idéaliste du cinéma, c'est la vision comique de l'écran comme le fond d'une poêle Tefal (en verre), propre à *saisir* (culinairement s'entend) le signifiant. L'écran, la peau, la pellicule, le fond de la poêle, exposés au feu du réel et sur lesquels va venir s'inscrire – métaphoriquement, figurativement – tout ce qui pourrait les crever.« Hervorhebung nur im frz. Original. Eine Fußnote der deutschen Übersetzer*innen verweist auf die Doppelbedeutung von »saisir«, das im Deutschen ebenso »anbraten« wie (geistiges) »erfassen« heißen kann.

65 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 167.

gläserne Teflon-Pfannen: unter seinem Feuer verbrennen noch die Instrumente, mit denen es »erfasst« werden soll. So überführt Daney die materiellen und lokalen Elemente des Ortes bzw. des Apparatus des Kinos (Leinwand, Filmstreifen) in Textelemente, in eine unstabile Reihe aus Metaphern, die nur ihre stete Ablösung durch neue Signifikanten und Metaphern inszenieren – und keine stabilen Begriffe für äußere, materiell-technische Referenten mehr sein können. Mit dem Wirklichen steht auch das Dispositiv des Kinos in Flammen.

Diese von Daney und Bonitzer vorgenommene »Relektüre« (Eugène) Bazins wird von Blümlinger erneut mit Lacan in Verbindung gebracht, wonach Bazins ontologische Verbindung zwischen Bild und Wirklichen mit dem »Bild als Mangel« und dem immer »mangelnden Wirklichen« bei Lacan gegengelesen wird[66]; so kann »die Bedingung für die Sichtbarkeit des Bildes«[67] untersucht (Blümlinger) oder das cinephile Phantasma kritisiert werden, es auf der anderen Seite der Leinwand mit einer »Realität« zu tun zu haben (Eugène)[68]. In dieser Hinsicht kann für die »roten Jahre« der *Cahiers* nicht nur von einem »Althussero-Bazinismus« (Fairfax), sondern auch von einem »Lacano-Bazinismus« gesprochen werden, der aus dem bazinschen Diskurs nicht austritt, sondern ihn weiterführt und verfeinert, entlang des in II.2.1 zitierten »Axioms« Daneys, dass für die *Cahiers* das Wirkliche nicht das Dargestellte sei, »und basta«. So ist der »Tod« für Daney als Diskontinuität, als Differenz in der homogenen Repräsentation bereits im bazinschen Diskurs vorhanden[69], ebenso wie die Auffächerung des Wirklichen in Metaphern und Einzelaspekte schon in Bazins »Ontologie«-Aufsatz gefunden werden kann (ein »Reflex auf dem nassen Trottoir, die Geste eines Kindes«[70]). Auch Morgan unterstreicht, dass bei Bazin die ontologische Identität zwischen Bild und aufgenommenem Objekt niemals zu stabilen sprachlichen Beziehungen, sondern zu einer Serie von Metaphern führt: »The proliferation signals an unwillingness or inability to give a clear, positive account of the ontology of the photographic image. […] Each metaphor captures something important about what a photograph is, but each fails in some way.«[71]

Erhellt die Kritik bei Blanchot dasjenige, was in einem Werk inhärent, aber noch nicht explizit ist, dann erhellt Daney als Kritiker die schon bei Bazin inhärente Entfaltung des Wirklichen, und zeigt, was bei ihm noch nicht ganz explizit ist: dass diese Entfaltung niemals abgeschlossen werden kann. Zwischen Fortführung und Kritik Bazins garantiert dabei gerade die Schrift als Kette von Suppléments die fortlaufende Bedeutungsentfaltung des klassisch-realistischen Kinos, weswegen ich hier eher von einem »Derridaro-Bazinismus« sprechen würde. Abgesehen von der oben zitierten Passage aus *Positions* spricht Daney vom »Hymen« der Leinwand, und zitiert damit einen Begriff, den Derrida in seinem Mallarmé gewidmeten Text »La double séance« (1970) verwendet. Das Hymen bezeichnet bei Derrida eine schiere Differenz, ein Fast-Nichts, eine reine

66 Vgl. ebd. S. 177f.

67 Dies., »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

68 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 219–236.

69 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: *VWB*, S. 69: »Die Differenz, der Bruch, die Diskontinuität, all das fehlt weder im Bazin'schen Diskurs noch im Kino, das er verteidigt […].«

70 Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, in: ders., *Was ist Film?*, S. 39.

71 Morgan, »Rethinking Bazin«, S. 451.

Zwischenräumlichkeit der Schrift, die jeden gesicherten Sinn aufschiebt und in einer unendlichen Entfaltung zerstreut[72]. Die Leinwand als »Hymen« entzieht das Wirkliche dem Punkt, an dem es erscheinen könnte – der Leinwand selbst – und gibt es seiner unabschließbaren Entzifferung in einer differenziellen Metaphern- und Schreibbewegung anheim, in der jegliche stabile Bedeutungsreferenz aufgeschoben wird. Erneut verweist das immer »mangelnde« Wirkliche nicht nur auf Lacan, sondern auch auf Derrida, auf einen Mangel an Bedeutung, der den bazinschen Diskurs und das realistische Kino nicht überwindet, sondern erweitert, in einem fortlaufenden Signifizieren lebendig hält.

Das Wirkliche wird damit zur Bedeutungsressource des daneyschen Kommentierens, das sich auf den Primärtext des klassisch-realistischen Kinos ebenso wie auf die Theorie Bazins bezieht; beide werden bewahrt, sind »weiter auszulegen«. Bei Foucault setzt der Kommentar einen Überschuss des Signifikats voraus[73], der von immer neuen Kommentaren auszulegen ist; analog dazu kann die Stelle in »Sur Salador« gelesen werden, an der Daney erklärt, dass die Signifikate des klassischen Kinos in immer neue Signifikanten »investiert« werden müssen. Bei Foucault zeichnet sich der Kommentar dadurch aus, dass er ein Geheimnis, einen Mangel an Bedeutung im Primärtext freilegt, der seine weitere Autorität, Auslegbarkeit und Kommentierbarkeit für die Zukunft garantiert; dieser »Mangel« wäre im klassischen Kino ein Mangel ein Licht, an Tiefe, an Realität, an Raum – mit »L'écran du fantasme« aber vor allem ein Mangel am immer verpassten »Wirklichen«, das mit der Darstellung nie in eins fällt. Indem sich Daney gegen jede Vorstellung eines *erlangten, vollendeten* Realismus wendet, und sich der Arbeit an einem, wie es in »La remise en scène« heißt, immer noch »zu gewinnendem« Realismus[74] verschreibt, erklärt er Bazins Diskurs und die Idee des Realismus zum Rahmen des Primärtextes des klassisch-realistischen Kinos, der nur durch *fortlaufendes* Kommentieren existieren kann. So bewahrt Daney Bazins Diskurs und die Idee des Realismus für die Zukunft, indem er sie zum Gegenstand einer ständigen Erneuerung, eines ständigen Fortschreibens und Kommentierens macht – was ihn selbst als Kommentator des klassisch-realistischen Kinos (und Bazins) ausweist.

Die Hauptbedeutungsressource des so kommentierten Textes – das unerschöpfliche, stets mangelnde Wirkliche – lässt sich mit Daneys Co-Autor Pascal Bonitzer auch im »hors-champ« (dem Raum außerhalb des Bildfeldes, dem »Off-Screen-Space«) lokalisieren, das Daney im Gespräch mit Krohn, wohl auf Derrida anspielend, als »Verräumlichung« bezeichnet hat[75]. In seinem Teil des Textes betont Bonitzer, dass sich beim »Idealisten« Bazin, der die Wirklichkeit als sinnliches Kontinuum denkt, wie auch

---

72 Vgl. Jacques Derrida, »La double séance« (1970), in: ders., *La dissémination*, 1972. S. 215–348; 296. Auf Deutsch: »Die zweifache Séance«, in: Derrida, *Dissemination*, 1995. S. 193–320; 233–242.

73 Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

74 Vgl. Daney, »La remise en scène«, in: *La rampe*, S. 70.

75 Vgl. ders., Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 20: »[…] [I]l y a de l'espacement, mais ce n'est pas la collure invisible entre les photogrammes, c'est le hors-champ. Chaque cadre sécrète son hors-champ. Il y a des hors-champs et diverses manières d'en jouer.« – »[…] [E]s gibt eine Verräumlichung, aber nicht als Kitt zwischen den Einzelbildern, sondern als ›hors-champ‹. Jedes Bildfeld sondert sein ›hors-champ‹ ab. Es gibt ›hors-champs‹, und verschiedene Weisen, mit ihnen zu spielen.« Anführungszeichen um ›hors-champ‹ in deutscher Übersetzung von mir eingefügt, P.S.

beim Materialisten Jean-Louis Baudry, der die Wirklichkeit als Produkt einer Aufnahme durch den technischen Apparat der Kamera versteht, dieselbe »(ideologische) ›Evidenz‹« (»›évidence‹ (idéologique)«[76]) wiederfindet: Noch Baudyrs kritische Darlegung der technischen Konstruktion von Realität lässt die Grundannahme der Erfassbarkeit des Wirklichen unangetastet, das jedoch, wie Bonitzer klar macht, immer ein *heterogenes* Element ist, sich in jedem Film entzieht und nur als Phantasma eingefangen und dargestellt werden kann. Auch hier fällt das Dispositiv des Kinos dem »Feuer« des Wirklichen zum Opfer. In seinem späteren Aufsatz »Hors-champ (un espace en défaut)« (1971–1972) kritisiert Bonitzer erneut Baudrys Reduktion (der Kritik) des Realitätseindrucks auf das technische Dispositiv und ruft, anknüpfend an Oudarts »Suture«, zur Analyse des »hors-champ« auf, das er als radikal mangelnden, imaginären Raum jenseits der Bildränder versteht[77], anders als vor ihm Noël Burch und Bazin, die im »hors-champ« noch einen positiven, konkreten Raum, ein Wirklichkeitskontinuum gesehen hatten (vgl. I.1.4). Deleuze hat später, anschließend an Bonitzer, in *L'image-mouvement* (1983) einen untilgbaren, »absoluten Aspekt« des »hors-champ« als Öffnung auf ein »radikaleres Anderswo« mit einem »relativen Aspekt«[78] gekoppelt: Das »hors-champ« operiert immer ebenso als relative Erweiterung eines geschlossenen (Bilder-)Systems, wie es auch eine Ganzheit anzeigt, die niemals sichtbar gemacht werden kann. Mit Bonitzers Einlassungen in »L'écran du fantasme« lässt sich sagen, dass diese unentdeckbare, unenthüllbare Ganzheit das heterogene, immer mangelnde und entweichende *Wirkliche* ist, das im absoluten »hors-champ« verbleibt.

Dass das »hors-champ« nach Bonitzer für Daney das Element eines *Textes* ist, verdeutlicht er 1977 im Gespräch mit Krohn. Von Krohn auf Bonitzer und den Begriff angesprochen, antwortet Daney, dass sich die *Cahiers du cinéma* für die Schrift als Artikulation von Leerstellen und Zwischenräumlichkeiten interessieren, was er an das »hors-champ« koppelt, an die Art, wie jeder »cadre«, also jedes Bildfeld[79], immer auch sein »hors-champ« miterzeugt[80]. Im Gegensatz zu Bonitzer interessiert sich Daney weniger für die Markierung einer Heterogenität ins Bild, um einen falschen Realitätseffekt zu enttarnen, sondern das »hors-champ« wird Teil einer lückenhafter Schreibbewegung, die er mit Derrida als »Verräumlichung« bezeichnet – genauer wird es zum *Supplément*, das immer noch zu ergänzen, aber aus dem Film/Text radikal abwesend bleibt. Das uneinsehbare Ganze, auf welches mit Deleuze das absolute »hors-champ« verweist, wäre bei Daney das zersplitterte, fragmentierte Ganze eines Textes, wobei das Wirkliche als dessen verborgener, weiter zu entziffernder Sinn verstanden werden kann.

Dies wird deutlich anhand eines späteren Textes Daneys zum niederländischen Filmemacher Johan van der Keuken. Ein Jahr nach dem Krohn-Interview, 1978, wird Daney in »La radiation cruelle de ce qui est« das »hors-champ« bei van der Keuken sowohl

76 Vgl. Daney, Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 33.

77 Vgl. Bonitzer, »Hors-champ (un espace en défaut)«.

78 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 33f.

79 Wir folgen hier Blümlingers Übersetzung von »cadre« aus »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 174.

80 Vgl. Daney, Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 20.

an das Wirkliche wie auch an eine Schreibbewegung binden[81]. Van der Keukens Kamerabewegungen sind für Daney keine »Einstellungen« oder Teil eines homogenen, über die Bildränder hinausgehenden Kontinuums des Wirklichen (anders als bei Bazin, der das Bildfeld als nur vorübergehende Verhüllung – »cache« – eines darüberhinausgehenden Wirklichen versteht[82]). Das Bildfeld (»cadre«) bei van der Keuken bezeichnet Daney hingegen als *Fragment* und »Spur einer Entnahme des Wirklichen« (»trace d'un prélèvement hors du réel«), die das Wirkliche als »Rest« ins »hors-champ«[83] zurückschickt. Das Bildfeld/Fragment des Wirklichen ist folglich selbst nur ein »Rest«, zeichnet es sich doch durch den Mangel aus, nur dessen »Rest« zu sein, während das Wirkliche als Rest und Mangel im »hors-champ« bleibt, um von einem nächsten – seinerseits fragmentierten – Bildfeld weiter ergänzt zu werden, ohne je ergänzt werden zu können. Das homogene Kontinuum des Wirklichen bleibt auf diese Weise diskontinuierlich und lückenhaft, während das Kino als Text denkbar wird, der aus einer unabschließbaren Reihe von Fragmenten besteht. Daney entleiht den Begriff des Fragments Blanchot, den er hier explizit nennt und der in *L'entretien infini* (1969) Nietzsches Schriften als zersplitterte Formen versteht, die auf keine homogene und einheitliche Ganzheit mehr verweisen[84]. Ist das Fragment, wie Daney schreibt, nur ein Element in einer Kette aus Fragmenten, die immer einen noch »kommenden« Sinn herstellen, ist dieser kommende Sinn in van der Keukens Film *das Kino selbst*: Daney spricht von »Fragmenten *des Kinos*« (»des fragments *de cinéma*«[85]) und hebt *Kino*/»*cinéma*« durch Kursivierung hervor. So macht Daney als Kommentator aus dem Ganzen des Kinos einen fundamental unfertigen, aus Schriftfragmenten bestehenden und in seiner Gänze immer erst noch kommenden Primärtext, und aus dem Wirklichen im »hors-champ« den Garanten seines erst noch kommenden Sinns, der in der unabschließbaren Wiederholung der Bild-Fragmente nur immer weiter ausgelegt werden kann; diese arbeiten an einer »Bedeutung, die immer erst noch kommt, am letzten Wort, das nie ausgesprochen wird.«[86]

81 Vgl. Serge Daney, »Johan Van der Keuken. La radiation cruelle de ce qui est« (1978), in: *MCM 1*. S. 300–306.

82 Vgl. Bazin, »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*.

83 Daney, »La radiation cruelle«, in: *MCM 1*, S. 300: »Il n'y a pas […] de plans dans les films de Johan Van der Keuken, mais […] des fragments *de cinéma*, c'est-à-dire portant en eux, avec eux, sur eux (c'est toute la question) trace d'un prélèvement hors du réel, opération imaginaire dont ils seraient le reste énigmatique. […] Et ce qui constitue le fragment, bien sûr, c'est d'abord cela: le cadre qui l'isole du reste, qui renvoie le reste aux limbes du hors-champ.« – »Es gibt […] keine Einstellungen in den Filmen von Johan Van der Keuken, sondern […] Fragmente *des Kinos*, die in sich, mit sich, auf sich (das ist die Frage) die Spur einer Entnahme des Wirklichen tragen, einer imaginären Operation, deren enigmatischer Rest sie sind. […] Und was das Fragment konstituiert, ist natürlich zuvorderst das Bildfeld, das es vom Rest isoliert, und den Rest ins Fegefeuer des ›hors-champ‹ zurückschickt.« Hervorhebung im Original.

84 Vgl. ebd. S. 305f. Für Blanchot vgl. *L'entretien infini*, S. 229.

85 Daney, »La radiation cruelle«, in: *MCM 1*, S. 300 (siehe oben). Hervorhebung im Original.

86 Ebd. S. 301: »il [le fragment, P.S.] […] travaille ([…] [a]u sens, toujours à venir, au dernier mot, jamais prononcé).«

II.2.3 Pier Paolo Pasolini oder die Schrift als Supplément zum modernen Kino

Nachdem ich bislang dargelegt habe, wie Daney in seinen »theoretischen Texten« das klassisch-realistische Kino zur Schreibbewegung und zu einem weiter auslegbaren Primärtext des Kinos vollendet, werfe ich nun einen Blick auf zwei Filmkritiken von 1969 zu Filmen von Pier Paolo Pasolini, TEOREMA (ITA 1968) und PORCILE (DER SCHWEINESTALL, ITA/FRA 1969)[87]. Hier wird erneut Daneys Rekurs auf Derridas Schriftverständnis deutlich, welches er für eine Kritik der Repräsentation verwendet, für die nun ein »modernes« Kino einstehen soll – während es doch mit dieser Kritik nie an ein Ende kommen kann.

Der Titel von Daneys TEOREMA-Kritik, »Le désert rose« (1969), eine Anspielung auf Michelangelo Antonionis IL DESERTO ROSSO (DIE ROTE WÜSTE, ITA/FRA 1964), bezog sich, glaubt man Pascal Bonitzers Erinnerungen, auf das Schriftbild von Daneys Originalmanuskript, das dieser aus Rom an die *Cahiers*-Redaktion in Paris geschickt hatte – geschrieben in Blockbuchstaben und roter Tinte[88]. Schon das so hervorgehobene Schriftbild verweist darauf, dass Daney in seinem Text die Materialität und Körperlichkeit der Schrift betont, die selbst ohne Bedeutung bleibt, also als Supplément/als Mangel auf jeden Sinn des Films immer noch hinzukommt und ihn immer weiter aufschiebt. Das Ziel des Films sieht Daney in der Antizipation der Reaktionen auf den Film, der Interpretationen, die schon in ihn eingeschrieben sind. In TEOREMA empfängt eine bourgeoise Familie einen Gast (Terence Stamp) in ihrem Haus, wodurch sich das Leben der einzelnen Familienmitglieder in verschiedene Richtungen entwickelt. Daney legt dar, dass dies nichts anderes erzählt als die metaphorische Geschichte der Vorführung des Films TEOREMA in einem Kinosaal und ihrer Verarbeitung. Die bourgeoise Familie im Film wäre das Publikum, das einen Gast, also den Film, empfängt; erst nach der Ankunft des Gastes ist die Familie versammelt, so wie das Publikum zu einer Vorführung in einem Saal[89]. Ebenso entsprechen die verschiedenen Schicksale der Personen nach dem Verschwinden des Gastes den verschiedenen möglichen Interpretationen des Films nach dessen Ende. Deren Natur kann religiös sein (die Haushälterin erfährt eine Levitation), ästhetisch (der Sohn wird Maler), pornographisch (die Mutter gibt sich sexuellen Experimenten hin) oder politisch-ökonomisch (der Vater wird seine Fabrik an seine Arbeiter*innen abtreten); wenn schließlich die Tochter einen Sprachverlust erleidet, dann, weil es auch möglich ist, gar nichts über den Film zu sagen[90].

> »Aus diesem Grund auch die Wüste – das (biblische) Bild liegt auf der Hand: Gott hat sich zurückgezogen und die Schrift beginnen lassen, diese unendliche Bewegung ohne Ende und *ohne Garantie*, interpretiert werden zu können.«[91]

---

87 Vgl. ders., »Le désert rose« (1969), in: *MCM* 1. S. 99–103. Vgl. ders., »Pier Paolo Pasolini, PORCHERIE (PORCILE)« (1969), in: *MCM* 1. S. 106–107.

88 Vgl. Pascal Bonitzer, »Calme bloc« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 17–21; 18f.

89 Vgl. Daney, »Le désert rose«, in: *MCM* 1, S. 99f.

90 Vgl. ebd. S. 102.

91 Ebd. »D'où le désert – l'image (biblique) est claire: Dieu s'est retiré et commence l'écriture, ce mouvement infini, sans terme et *sans garantie* de l'interprétation.« Hervorhebung im Original.

Wenn Daney aus Teorema eine (Selbst-)Kritik der Repräsentation macht, insoweit der Film seine eigenen Bilder und die Möglichkeiten ihrer Interpretation kritisch reflektiert, dann ist diese Kritik niemals abschließbar: zu allen Bedeutungen kommt immer noch die bedeutungsgebende, in ihrer Körperlichkeit ohne Bedeutung bleibende Schrift als Supplément hinzu, das die Ersetzbarkeit jeder Interpretation durch eine andere reguliert, und immer auch einen Mangel an Interpretierbarkeit wiederholt, der nie gefüllt werden kann. Die Bewegung der Schrift ist »unendlich« – wie die Bewegung der Signifikanten und Suppléments bei Derrida.

Auch im Text zu Porcile wird die Schrift zur Grundlage einer unabschließbaren Kritik der Repräsentation. Ein junger, bourgeoiser Mann (Jean-Pierre Léaud) schläft mit Schweinen, anstatt sie zu essen, während auf einer anderen Erzählebene ein anderer junger Mann (Pierre Clémenti), eine Art Jesusfigur, (Menschen-)Körper isst, anstatt sie zu lieben. Daney bezeichnet den Film daher als »machine à faire sens«, als »Sinnproduktionsmaschine«, die auf einem Spiel mit Signifikanten, einer anagrammatischen (und »unangemessenen«) Umverteilung zwischen »corps« und »porcs«[92] beruht. Spielt Derrida mit dem Aufschub von Bedeutung in der Schrift, ohne dass sich irgendeine »Wahrheit« einstellt[93], so unterwirft Daney jede ernsthafte Bedeutung einem Spiel mit Buchstaben, das jeden Sinn zerstreut, eine immer auch »fehlerhafte« Lektüre des Films provoziert[94].

So koppelt Daney in beiden Pasolini-Kritiken die Kritik der Repräsentation an eine unendliche Schreibbewegung, an ein Supplément (die Schrift), welches diese Kritik unabschließbar und unvollkommen hält. Teorema beschreibt für Daney den Versuch, einen »letzten« Film zu machen, der schon fast keiner mehr ist, nur noch die Kritik zu ihm hinterlässt. Aber dieses Ende ist niemals endgültig: Die Familie im Film ist auf immer zerbrochen, präzisiert Daney – doch das echte Publikum wird in den Kinosaal zurückkehren, Teorema ist noch ein und auch nicht der »letzte« Film und der Filmemacher Pasolini dazu verdammt, *immer wieder* noch einen weiteren *letzten* Film zu machen[95]. Im Text zu Porcile ordnet Daney einen möglichen Skandal, den der Film beim Publikum provozieren könnte, der Bewegung der Schrift unter – der Skandal wird, so Daney, weniger durch die Themen des Films erzeugt (Kannibalismus, Zoophilie, Blasphemie), als durch ein Spiel mit der Schrift, das eine »richtige« Lektüre dieses Skandals nicht zulässt und einen unendlichen Auslegungsprozess in Gang bringt[96]. Dabei kommt Daney in dem

92 Ders., »Porcherie«, in: *MCM 1*, S. 106.

93 Vgl. Derrida, »Platons Pharmazie«, S. 124.

94 Vgl. Daney, »Porcherie«, in: *MCM 1*, S. 106: »Or, dans Porcile, *un jeune homme, au lieu d'aimer les corps, les mange; un autre, au lieu de manger les porcs, les aime*. C'est qu'ils se sont trompés de mot et donc de film. Leur transgression est d'abord le résultat fortuit d'une inversion dans les termes, d'une mauvaise lecture, d'une erreur de distribution […].« – »Nun ist es so, dass in Porcile *ein junger Mann die Körper isst, anstatt sie zu lieben, und ein anderer die Schweine liebt, anstatt sie zu essen*. Weil sie sich in den Worten, und damit im Film geirrt haben. Ihre Übertretungen sind zunächst das zufällige Ergebnis einer Begriffsumkehrung, einer falschen Lektüre, eines Verteilungsfehlers […].« Hervorhebungen im Original.

95 Vgl. ders., »Le désert rose«, in: *MCM 1*, S. 102f.

96 Vgl. ders., »Porcherie« (1969), in: *MCM 1*, S. 106f. Wie ich selbst an anderer Stelle gezeigt habe, besteht Daneys »Kritik« in seinen beiden Pasolini-Kritiken nicht in der Herausarbeitung stabiler (gesellschafts-)kritischer Positionen oder eines »Skandals«, sondern in der Produktion von Resten,

Text zu TEOREMA explizit auf einen »Kommentar« zu sprechen, da er die antizipierten Reaktionen auf den Film auch als »kritische Kommentare« (»commentaires critiques«[97]) bezeichnet: »Wir betreten damit die Domäne des *Kommentars*, in der niemand falsch liegt und niemand recht hat.«[98] Ohne dass gesagt werden soll, dass Daney sich an dieser Stelle auf Foucault bezieht, ist mit diesem Gebrauch des Wortes »Kommentar« eine Nähe zum Kommentar-Begriff von Foucault gegeben. Denn Daney schreibt, dass TEOREMA ein Film sei, der »fast nicht« existiert und fast nichts zeigt, außer »die Gesichter derer, die ihn anschauen, in dem Moment, in dem sie ihn anschauen«[99]. Daraus lässt sich folgern, dass der Film, wie der Primärtext bei Foucault, nur aus Kommentaren, nur durch die wiederholten Kommentare zu sich selbst existiert. Indem Daney TEOREMA als Produkt von Kommentaren charakterisiert, wird seine eigene Kritik als Kommentar erkennbar. Mit Foucault ist der Kommentar außerdem dasjenige, was »als Exegese […] durch den ganzen Apparat der Offenbarung hindurch nach dem Wort Gottes horcht, das immer geheim bleibt, immer jenseits seiner selbst.«[100] Auch Daneys Pasolini-Kritiken beziehen sich, wie Kommentare, auf einen »heiligen« Text, dessen Bedeutung unerschöpflich bleiben muss: In TEOREMA verweist Daney auf eine göttliche Schrift, deren Sinn sich nur in der Verborgenheit offenbart und immer weiter auszulegen bleibt; in PORCILE werden Körper und Schweine in einer christlichen Perspektive gezeigt, während sie durch ein Spiel mit dem Körper der Schrift und der Umverteilung der Signifikanten zum Ausgangspunkt einer unabschließbaren Lektüreerfahrung werden. Im ersten Film hält sich die Bedeutung in einer unzugänglichen Intimität zurück und mangelt (nach Art der Abwesenheit Gottes); im zweiten erfährt sie, qua des Spiels und der Transgression des Sakralen (Körper und Schweine sind ein Bild Gottes, das sie schänden), einen Exzess und ständigen Überschuss, da die »Umverteilung« der Buchstaben stets in eine neue »falsche Lektüre« mündet.

Einerseits verankert Daney in diesen modernen Filmen Pasolinis eine Kritik der Repräsentation, die mit dem Kino an ein Ende kommen, es als moderne und selbstreflexive Kunst vollenden will. Andererseits zeigt er, dass diese Kritik der Repräsentation entlang einer unabschließbaren Schreibbewegung niemals auf einen einzelnen Film reduziert werden kann, es immer noch weiterer Filme bedarf. Das moderne Kino als Kino der Kritik der Repräsentation zeigt sich damit als Serie von Filmen, die stets weiter zu ergänzen ist. Das moderne Kino »beendet« das klassisch-realistische Prinzip der Repräsentation und führt es einem Ende zu, aber dieses Ende dauert ewig. Das klassisch-realistische und das moderne Kino sind damit bei Daney eng verbunden. Sie halten das Kino *überhaupt* periodenübergreifend als weiter zu ergänzenden Bedeutungszusammenhang aus Klassik *und* Moderne lebendig.

---

die von der Kritik nicht »verdaut« werden können. Vgl. Philipp Stadelmaier, »Reste – le porc (ou le supplément du cinéma)«, in: *Débordements*. Online am 15. Juni 2015. https://www.debordements.fr/Reste-le-porc-ou-le-supplement-du-cinema, abgerufen am 13. Mai 2023.

97 Daney, »Le désert rose«, in: *MCM 1*, S. 101.

98 Ebd. S. 102. »Nous entrons dans le domaine du *commentaire*, où nul n'a tort, ni raison.« Hervorhebung im Original.

99 Ebd. S. 100: »TEOREMA est donc un film qui n'existe presque pas, film pléonasme qui ne montre rien que le visage de ceux qui le regardent, au moment où ils le regardent.«

100 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14f.

II.2.4 Godards Le mépris oder der Primärtext des Kinos als Palimpsest

Diese Verklammerung der filmhistorischen Epochen und die Herstellung eines epochenübergreifenden Primärtextes des Kinos kann auch ausgehend von dem betrachtet werden, was Daney als »kritisches Kino« bezeichnet. Das kritische Kino soll das klassisch-realistische Kino zur modernen, selbstreflexiven, sich durch eine Kritik der eigenen Repräsentationen auszeichnenden Kunst vollenden. Neben der Kritik der Repräsentation zeichnet sich das kritische Kino auch durch einen Bezug zur Filmgeschichte aus. Neben Pasolini ist ein weiterer Protagonist des kritischen Kinos Sergio Leone. Unter kritischem Kino versteht Daney etwa dessen C'era una volta il West (Spiel mir das Lied vom Tod, ITA/USA 1968), insoweit der Spätwestern herausarbeitet, was der klassische Western im Dunkeln gelassen hat, oder dasjenige übertreibt, was in ihm vorkommt (dafür nennt Daney keine konkreten Beispiele aus Leones Film – es geht ihm weniger um den Inhalt, als um die Formel des kritischen Kinos selbst)[101]. Bei Filmen des kritischen Kinos handelt es sich um Filme, die sich auf eine klassische »kinematographische Tradition« (»tradition cinématographique«[102]) beziehen und diese vervollständigen und ergänzen. Ist mit Hediger die Moderne der Moment der Kunst, in dem diese in Verbindung mit der Kritik über ihre eigene Geschichte reflektiert[103], dann vollenden die Filme des kritischen Kinos durch ihre Reflexion über die Filmgeschichte das klassische Kino zur modernen, kritischen, selbstreflexiven Kunst.

Diese Vollendung findet auch dadurch statt, dass das kritische Kino das klassische um eine Kritik der Repräsentation ergänzt, um eine Reflexion über seine filmischen Repräsentationen, deren »Natürlichkeit« und Einheit mit dem Wirklichen kritisiert wird. So notiert Daney im Oktober 1970 in »Sur Salador«:

> »ein *kritisches* Kino [...] ist entschlossen, in jedem profilmischen Signifikanten ein Signifikat zu sehen, das es zu enttarnen, zu bezeichnen, zu ent-naturalisieren gilt. Das Verhältnis dieses Kinos zur Photologie wäre die besondere Weise, mit der es die falsche Unschuld des Wirklichen anklagt, dieses Wirklichen, das für es immer Schon-Gefilmtes ist.«[104]

Das kritische Kino ist also ein Kino, das die »falsche Unschuld« des Wirklichen in eine Bewegung der Schrift und der Zeichen überführt und ent-naturalisiert. Dabei bedient sich Daney des Begriffs des *Profilmischen*, den Étienne Souriau 1953 in die Filmtheorie und genauer in die psychologisch und sozialwissenschaftlich orientierte Filmologie eingeführt hatte. Das Profilmische definiert »alles, was wirklich in der Welt existiert (der Körper des

---

101 Vgl. Serge Daney, »Sergio Leone, Il était une fois dans l'ouest (C'era una volta il West)« (1969), in: *MCM* 1. S. 104–105; 105. Den Begriff »cinéma critique« nennt Daney auf S. 104.

102 Ebd. S. 104.

103 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

104 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 24: »un cinéma *critique* [...] se décide à voir dans chaque signifiant profilmique déjà un signifié qu'il va s'agir de débusquer, de désigner, de dé-naturaliser. Le rapport de ce cinéma à la photologie serait la façon particulière dont il mettrait (on non) en accusation la fausse innocence du réel, ce réel qui n'est pour lui que du déjà-filmé.« Hervorhebung im Original.

Schauspielers, das Dekor im Studio) und was sich dem filmischen Gebrauch anbietet«[105], sich also *vor* der Kamera befindet und gefilmt werden kann. Theoriegeschichtlich handelt es sich mit Guido Kirsten um eine Grundlage der ersten Phase der Apparatus-Debatte (1969–1970), in der u.a. der durch die Kamera hergestellte »Realitätseindruck« (Christian Metz) kritisch untersucht wurde[106]. Für seine Kritik der Repräsentation denkt Daney Kino jedoch nicht als Apparatus, sondern als Schreibbewegung in den Filmen selbst: Jeder profilmische Referent ist nur das Produkt eines filmischen Zeichens und niemals »natürlich« gegeben; in jedem profilmischen Signifikanten muss ein Signifikat erkannt werde, das Signifikat des Wirklichen, das nur durch eine *fortlaufende*, *unabschließbare* Reihe von filmischen Signifikanten entsteht. Gleichzeitig spricht Daney missbilligend davon, dass das kritische Kino dazu tendiert, die Bewegung der Schrift und ihre Bedeutungsentfaltung im klassisch-realistischen Kino durch einen »*Gewaltstreich*« (»*coup de force*«) oder ein »transzendentales Signifikat« (»signifié transcendental«[107]), wie ein religiöses Thema, still zu stellen, also die Schriftbewegung zu kontrollieren, zu vollenden, mit der notwendigerweise endlichen Dauer des Films zu synchronisieren. Denn natürlich kann die Signifikantenkette das Profilmische, das sie nur *fortlaufend* (und nie ganz) herstellen kann, ebenso wenig jemals *endgültig* entnaturalisieren und in seiner Künstlichkeit entlarven. Die aufklärende Bewegung der Schrift kann vom kritischen Kino niemals *endgültig* zur Darstellung gebracht werden. Das Projekt des kritischen Kinos kann an kein Ende kommen; seine Kritik geht nur immer weiter, ohne je vollständig zu gelingen.

Wenn das kritisch-moderne Kino das klassisch-realistische zur modernen, seiner eigenen Künstlichkeit und Zeichenlogik bewussten Kunst, zur Schriftbewegung vollendet, dann muss diese Vollendung ein unabschließbarer Prozess sein, in dem beide sich vermischen, das klassische Kino auch »weitergeht«. Dies demonstriert Daney auf den letzten Seiten von »Sur Salador« anhand von Godards LE MÉPRIS (1963) in einer Passage, in der sich die beiden Komponenten des kritischen Kinos miteinander verbinden: die Kritik der Repräsentation und die Reflexion über die Filmgeschichte. In Godards Verfilmung von Alberto Moravias Roman *Il disprezzo* (*Die Verachtung*, auf Französisch: *Le mépris*) soll ein Drehbuchautor (Michel Piccoli) das Buch zu einer Verfilmung von Homers *Odyssee* schreiben, die vom (sich selbst spielenden) Fritz Lang inszeniert und von einem Produzenten namens Jeremy Prokosch (Jack Palance) produziert wird. Daney beschreibt, dass

---

105 Étienne Souriau, »Préface«, in: ders. (Hg.), *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953. S. 5–10; 8 (zitiert nach Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 175): »tout ce qui existe réellement dans le monde (ex.: l'acteur en chair et en os; le décor au studio etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique; notamment tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule [...].«

106 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 151. Vgl. Metz, »À propos l'impression de réalité au cinéma«.

107 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 26f: »Cette incompatibilité entre un film qui ne peut excéder une certaine durée et un sens qu'un rien ne suffit à relancer donna lieu à des solutions de compromis qui toutes prirent la forme du *coup de force*, seul capable de mettre un terme à la chaîne [...].« – »Diese Inkompatibilität zwischen einem Film, der eine bestimmte Länge nicht überschreiten darf, und einem Sinn, der von allem möglichen jederzeit erneut in Gang gebracht werden kann, führte zu Kompromisslösungen, die sämtlich die Form eines *Gewaltstreichs* annahmen, der in der Lage sein würde, die Verkettung zu beenden [...].« Hervorhebung im Original.

hier jedes Element, jede Person immer nur auf andere kulturell-filmgeschichtliche Elemente und Personen verweist: Homers *Odyssee* verweist auf Moravias Romanvorlage *Il disprezzo*, der Produzent im Film auf Carlo Ponti, den Produzenten von Le mépris, der Filmemacher Fritz Lang auf den Filmemacher Godard. Daney liest Le mépris als Verweissystem, dessen Bausteine – im Sinne des »filmgeschichtlichen« Aspekts des kritischen Kinos – aus der Kultur- und Filmgeschichte stammen und den Film zu einem modernen Werk machen, das über die eigenen Modelle und Bedingungen reflektiert[108]. Wie Teorema kann auch Le mépris als reine Kritik zu sich selbst verstanden werden, wie Jean Narboni in seiner *Cahiers*-Rezension von Godards Film dargelegt hat[109].

Daney erklärt, dass Le mépris auf den Geniestreich eines Filmemachers habe hoffen lassen, der zu einer *vollkommenen* Beherrschung der Produktionsmaschine gelangen, also das Profilmische »unkenntlich« und als vollkommenes Produkt einer Signifikantenkette entlarven würde: als (geschlossene) Kette, die in diesem filmgeschichtlichen Verweis- und Zeichensystem bestünde[110]. Le mépris wäre damit eine Vollendung und ein Endpunkt des Kinos, nach dem nichts Neues mehr kommen könnte: ein kritisch-moderner Film nach dem Ende des klassisch-realistischen Kinos, in dem sich nur noch die Vollendung des Kinos zur modernen, sich selbst bewussten Kunst mit eigener Geschichte vollzieht. – Nun markiert Le mépris für Daney aber eine seltsame Zwischenzeitlichkeit zwischen Klassik und Moderne. In seinem Essay *Moderne?* hat Jacques Aumont dies so formuliert, dass Le mépris noch vom klassischen Kino träumt, ohne es mehr herstellen zu können, dabei aber ebenso wenig an den Modernismus eines Rossellini anknüpfen kann: Versteht man Michel Piccoli und Brigitte Bardot in Godards Film als Referenz auf George Sanders und Ingrid Bergman in Rossellinis Viaggio in Italia (Reise in Italien, ITA/FRA 1954), dann führt Godard das Paar am Ende des Films nicht mehr, wie Rossellini, einer wundersamen Wiederversöhnung zu, sondern lässt Bardot, gemeinsam mit dem Produzenten Prokosch (Palance), bei einem unvermittelten Autounfall ums Leben kommen[111]. Wie in Daneys späterem Text »Le paradoxe de Godard« (1986) befindet sich Godard »gekreuzigt« zwischen dem, was nicht mehr, und dem, was noch nicht möglich ist[112]. Die Klassik ist außer Reichweite, die Moderne ebenso. Zwischen Klassik und Moderne entzieht sich in Le mépris die Vollendung des klassischen Kinos zur modernen Kunst.

108 Vgl. ebd. S. 28.

109 Vgl. Jean Narboni, »Ouvert et fermé«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 152, février 1964. S. 66–69; 66.

110 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 27f: »En 1963, il s'agissait de savoir si Godard, enfant terrible du nouveau cinéma, serait en mesure […] de tirer son épingle du jeu, en rendant toute cette machine profilmique *au bout du compte* méconnaissable.« – »1963 ging es darum, zu wissen, ob Godard, Enfant terrible des neuen Kinos, in der Lage sein würde […], seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen, indem er die Maschine des Profilmischen *bis zuletzt* bis zur Unkenntlichkeit verzerren würde.« Hervorhebung im Original.

111 Vgl. Aumont, *Moderne?*, S. 63.

112 Vgl. Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 133: »gekreuzigt zwischen dem, was er nicht mehr zu tun weiß, und dem, was er noch nicht zu tun weiß, *zur Gegenwart verurteilt.*« Hervorhebung im Original.

Dieses »Scheitern« Godards bezeichnet Daney aber als »tiefer als jeden Erfolg«[113]. Die positive Umwertung ist bemerkenswert. Zieht man Deleuzes Formel von Daneys Kritik als Wacht über ein Supplément hinzu, wacht Daney hier nicht nur über ein Supplément in Godards Film, sondern auch über ein Supplément des Kinos und einer »Schreibbewegung«, die schon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in LE MÉPRIS am Werk gesehen hatte, als fragmentierenden, jede Ganzheit unterbrechenden Prozess (wie Daney in seinem van-der-Keuken-Text bezieht sie sich auf den Begriff des Fragments bei Blanchot)[114]; einer Schreibbewegung, welche die »Maschine des Profilmischen« ergänzt und vollendet, aber auch einen erneuten Ausstand an Bedeutung markiert, eine widerständige Lücke und Leerstelle *zwischen* Klassik und Moderne, eine Spannung, ein Zögern, einen Übergang – womit sie sich unabschließbar hält. Damit liegt das »Profilmische« hier nur in einer *endlosen* Vervielfältigung aufeinander verweisender Zeichen und filmgeschichtlicher Verweise vor: als dynamisch sich weiter entfaltendes *Palimpsest*, in dem sich klassisches und modernes Kino überlagern, in ihren Grenzen vermischen und auflösen – und doch das klassische Kino nicht vollendet und das moderne Kino nicht begonnen werden kann, Vollendung und Neubeginn suspendiert bleiben. »Tout film est un palimpseste«[115], »jeder Film ist ein Palimpsest«, so lautet der letzte Satz des Textes.

In diesem Palimpsest lässt sich der Primärtext des Kinos erkennen, den Daney in den 1970er Jahren kommentiert: ein klassisch-moderner Primärtext, bestehend aus klassisch-realistischen wie modern-kritischen Elementen. In ihm wird die Vollendung des klassischen Kinos zur modernen Kunst (durch das moderne Kino) zum unendlichen Prozess, der einen immer weiter zu vollendenden, periodenübergreifenden Primärtext des Kinos *überhaupt* hervorbringt. Daney arbeitet sich in dieser Zeit zum einen an »klassischen« Figuren wie Hawks, Lubitsch und Bazin ab, die er nicht so sehr delegitimiert, als dass er sie im Rahmen einer theoretisch fundierten, modernen Kritik der Repräsentation bewahrt und weiterkommentiert; zum anderen an Figuren eines »modernen«, »kritischen« Kinos wie Pasolini und Godard, die, als luzide Kritiker und Kommentatoren der Filmgeschichte und ihrer eigenen Filme, klassisch-realistische Bildlogiken dekonstruieren, wobei ihr filmisches Kommentieren einer lebendigen, das Profilmische nur *immer weiter* zersetzenden Schreibbewegung gleichkommt. Die Vergangenheit des Kinos muss, in ihrer Lebendigkeit und Bedeutungsoffenheit, für die Zukunft bewahrt werden. An ein Ende zu kommen ist mir ihr nicht.

113 Ders., »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 28: »[...] LE MÉPRIS devient question de savoir si cet échec n'est pas plus profond que toute réussite.«

114 Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«.

115 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 28.

II.3 Die 1980er und 1990er Jahre: Das Supplément des Kinos

II.3.1 Kino, Fernsehen und ihre Ergänzbarkeit

In der von Serge Daney in »La rampe (bis)« (1982) vorgenommenen Periodisierung der Filmgeschichte folgt aufs klassische und moderne Kino eine dritte Periode, in der es für Daney als nicht mehr gesichert gilt, dass sie die vom klassischen und modernen Kino eröffnete Geschichte fortsetzt: die Periode des Fernsehens[1]. Diese Periode verläuft parallel zur letzten Lebens- und Schaffensphase Daneys, der 1981 von den *Cahiers du cinéma* zur Tageszeitung *Libération* wechselt, wo er neben Kino auch über Fernsehen und Tennis schreibt, und kurz vor seinem Tod 1992 die Filmzeitschrift *Trafic* gründet. Während dieser Dekade kommt Daney zunehmend zu dem Schluss, dass das Kino im Begriff ist, als audiovisuelles Leitmedium vom Fernsehen und der Ästhetik der Werbung abgelöst zu werden. Nachdem ich in den bisherigen beiden Kapiteln in Daneys Texten die Spuren eines Suppléments der Mise en Scène und eines Suppléments der Schrift verfolgt habe, die den Primärtext des klassisch-modernen Kinos ergänzbar halten, stellt sich nun die Frage, welche Gestalt dieses Supplément des Kinos »nach dem Ende« der klassisch-modernen Ära noch annehmen kann. Mit Pierre Eugène kann Daneys 1983 erschienene Textsammlung *La rampe* selbst als ein »Supplément« zu seinem bisherigen Schaffen verstanden werden, als Versuch, die Zeit und Arbeit der Kritik in Form eines Buches festzuhalten, zu »ergänzen«[2] – in Anspielung auf Gilles Deleuzes Beschreibung von Daneys Kritik als »Wacht über ein Supplément«, aus Deleuzes Vorwort zu einer weiteren Textsammlung Daneys, dem *Ciné Journal* von 1986[3].

Dieses Supplément in Daneys Kritik muss aber vor allem mit Bezug auf das drohende Ende des Kinos und den Widerstand gegen dieses Ende verstanden werden, der schon am Ursprung des Projektes von *Trafic* stand. Die Geschichte des modernen Kinos, so Daney 1991 auf einem Abonnent*innenschein, sei vorüber, weswegen es fortan gelte, sein

1 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 211.

2 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 630–632.

3 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17.

»relatives Verschwinden« zu beschreiben[4]. Der ersten *Trafic*-Ausgabe vom Winter 1991 hat Daney eine Bemerkung mit dem Titel »Comment vivre avec les images« vorangestellt, in der er schreibt, dass die »Bilder des Kinos« nach wie vor »wertvoll« seien und man sich gerade ihrer bedienen müsse, um die Bilder der anderen Medien, vor allem jene des Fernsehens, zu untersuchen – »und umgekehrt«[5]. Hatte Daney in »Le paradoxe de Godard« (1986) davon gesprochen, dass Godard weniger an der Ablösung des Kinos durch ein neues Medium, sondern an der Öffnung des Kinos auf das Unbekannte in ihm selbst interessiert sei, hat er 1991 im Gespräch mit Philippe Roger mit Hinblick auf seine eigene Haltung gesagt, dass das Kino ein schönes Instrument sei, um darauf zu schauen, was auf das Kino folgt[6]. Die Bilder des Kinos kommen immer noch auf alle anderen Bilder hinzu – und auf sein eigenes Ende. Dabei erhalten sie nicht durch den Zauber des Kinosaals ihren Wert – Daney hat immer wieder betont, seine Liebe zum Kino gälte den Filmen selbst, weniger dem Saal[7]. Auch das Fernsehen versteht Daney weniger als mediales »Dispositiv«, als das es zeitgleich in der deutschen Medienwissenschaft analysiert wurde[8], und das im Rahmen heutiger medienarchäologischer Untersuchungen vor dem Hintergrund der Wandlungen des Kinos im Post-Kino-Zeitalter als Vorstufe hybrider digitaler Formate des Bewegtbildes verstanden werden kann. Gerade diese während einer »Vorstufe« der digitalen Ära geschriebenen Beiträge, in denen Daney starke Veränderungen der Medienlandschaft bezeugt, erlauben es hingegen, Kino anders, nämlich als *Text* zu denken, und den Kino-Begriff in der Post-Kino-Debatte von seiner Anbindung ans Dispositiv abzulösen.

Denn Kino und Fernsehen unterscheiden sich bei Daney nicht als Dispositive, sondern als zwei Verhältnisse zu ihrer semantischen Ergänzbarkeit, ihrer *Suppliierbarkeit* durch Kritik. Das Kino versteht Daney in einem Text von 1982 als »Kunst«, die durch die »Erotisierung der Ränder des Bildfeldes«, durch das Bildfeld als »erogene Zone« und folglich durch ein permanentes Spiel damit bestimmt wird, was in die Einstellung eintritt und sie wieder verlässt – die sexuelle Penetration imitierend, oder eine Phantasie, die damit spielt, was gesehen und nur vorgestellt, was gezeigt und vom Gezeigten verborgen wird[9]. Kino wird hier definiert als libidinös strukturiertes Verhältnis zu einem Außen und einem*einer Anderen, als ein Begehren, von diesem Außen penetriert zu

4 Vgl. Serge Daney, »L'idée de *Trafic*« (1991), in: *MCM* 4. S. 24–25.

5 Vgl. ders., »Comment vivre avec les images« (1991), in: *MCM* 4. S. 23. »Les images du cinéma sont très précieuses parce qu'elles constituent pour deux ou trois générations de par le monde une véritable archive de souvenirs, un trésor d'émotions stockées et aussi une usine à questions. Le temps est venu de se servir du cinéma pour questionner les autres images – et vice versa.«

6 Vgl. ders., »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132f. Vgl. ders., Roger, »Le passeur«, in: *DRV*, S. 111: »Le cinéma est un bel outil pour regarder ce qui succède peut-être au cinéma.«

7 Vgl. Daney, Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 176f. Vgl. Serge Daney, Arnaud Vivant, »Les *Cahiers* à spirale. Entretien avec Serge Daney par Arnaud Vivant« (1992), in: *MCM* 4. S. 189–199; 193: »Chez moi, l'amour du cinéma ne s'est jamais confondu avec l'amour de la salle.«

8 Vgl. Hickethier, »Dispositiv Fernsehen«.

9 Vgl. Serge Daney, »Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler« (1982), in: *CJ 1*. S. 104–112; 110: »L'érotisation des bordes du cadre, le cadre considéré comme zone érogène, tous les jeux d'entrée et de sortie de champ, les décadrages, le rapport entre ce qui était vu et ce qui était imaginé, c'est – je dirai – presque un art en soi. Tout *un* cinéma.« Hervorhebung im Original.

werden oder es zu penetrieren, es zu zeigen oder zu verbergen, es nach und nach zu enthüllen. Dem Fernsehen hingegen ist diese Erotik fremd. Es kennt keine Öffnung auf das Unbekannte, keine Notwendigkeit der visuellen oder semantischen Ergänzung des Bildes. Das Fernsehen kennt kein Begehren und kann nur schwerlich zum Gegenstand eines cinephilen Begehrens werden, es ist »die Regentschaft des vereinheitlichten Bildfeldes.«[10] Diese Medienkritik schlägt sich auch in Daneys um 1990 immer wieder vorgebrachten Unterscheidung zwischen dem »Bild« (»image«) und dem »Visuellen« (»visuel«) nieder: Das (Kino-)Bild zeichnet sich durch den Mangel an einem anderen Bild aus, das Visuelle (des Fernsehens) durch Geschlossenheit[11]. Kino und Fernsehen bezeichnen damit vor allem zwei verschiedene Verhältnisse zur *Kritik*, insoweit diese mit Deleuze als »Wacht über ein Supplément« verstanden werden kann – und damit zwei verschiedene Verhältnisse zur Schrift und zum Schreiben. Dass nicht das Fernsehen, nur das Kino – der »schriftliche Teil« des Kinos – ihn Kritiken schreiben lässt, hat Daney 1992 kurz vor seinem Tod gegenüber Arnaud Vivant betont; das Fernsehen hingegen bezeichnet Daney als »Vergessen der Schrift«[12]. Das Kino ähnelt damit, entlang des Spiels zwischen Bildfeld und »hors-champ« (vgl. II.2.2), einer nach außen hin offenen, weiter zu ergänzenden, zu suppliierenden Schreibbewegung, auf die ihrerseits eine – geschriebene – Kritik »antworten« muss. Eine Schreibbewegung, die vom »einheitlichen Feld« des Fernsehens nicht mehr fortgeführt und damit ausgelöscht wird.

Damit ist in diesen Zeiten für Daney nicht nur das Kino, sondern auch die Filmkritik selbst – als »Wacht über ein Supplément« – bedroht. In den 1980er Jahren registriert Daney, dass sie gegenüber dem Fernsehen zu einer obsoleten Modalität wird. Die Kritik, die mit Maurice Blanchot das Werk immer auch um eine *Leere* ergänzt, um das, was sich an Bedeutung *nicht* in ihm realisiert hat, wird durch eine (Pseudo-)Kritik zurückgedrängt, die nur die *positive* Anpreisung *einzelner* Filme und das Vorbringen von Verkaufsargumenten, also eine Logik des Marketings im Sinn hat, aber nicht mehr das Kino als »Ganzes«. Im Februar 1980 stellt Daney in einem Kommentar in den *Cahiers du cinéma* zu den für ihn prägendsten Filmen der 1970er Jahre eine zunehmende Instrumentalisierung der Kritik fest, die nur noch dazu dient, den »kulturellen Wert« eines Films zu Zwecken der Werbung zu propagieren, den Film mit einer Bewertung zu versehen, Sehempfehlungen abzugeben[13] – eine Entwicklung, die sich bis heute weiter radikalisiert hat. In seinem Resümee der 40. Ausgabe des Festivals von Cannes 1987 mit dem apokalyptischen Titel »Cannes, Quarante, Dernière« beschreibt er, dass die Kritik in der Fernsehberichterstattung über das Festival nur noch Teil eines Prozesses sei, der die Kritik paradoxerweise negiere und auf eine positive, affirmative Darstellung des Festivals reduziere[14]. Das Fernsehen braucht keine Kritik, so Daney an anderer Stelle, weil es nur

10 Ebd. S. 111: »C'est le règne du champ unique.«

11 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 170f.

12 Daney, Vivant, »Les *Cahiers* à spirale«, in: *MCM* 4, S. 197: »L'idéal aurait été que quelqu'un reprenne la télé à partir de son lieu d'amour, du lieu qui fait écrire. Moi, c'est le cinéma qui me fait écrire. Ou plutôt: j'écris sur la partie écrite du cinéma, celle qui tient toute seule, qui toujours reste lisible. L'écrit répond à l'écrit. En revanche, la télé, c'est l'oubli de l'écriture.«

13 Vgl. Serge Daney, »Les films marquants de la décennie (1970–1980)« (1980), in: *MCM* 1. S. 269–271; 271.

14 Vgl. ders., »Cannes, Quarante, Derniére« (1987), in: *MCM* 3. S. 455–459; 458f.

Produkte bewirbt, Werbung verkauft[15]. Die neue, falsche »Kritik« besteht fortan in einer Präsentation positiver, vollendeter und vollständiger Inhalte. Führt für Daney diese Form der Kritik zu ihrer Negation, affirmiert er sie damit implizit als Wacht über ein Supplément und über eine Leere im Sinne von Deleuze und Blanchot – als Wacht über Mängel und Leerstellen der Bedeutung, die weitere Ergänzungen, weitere Kritiken notwendig machen.

Ausgehend von dieser Vorstellung von Kritik bekommt die polemische Differenz zwischen Kino und Fernsehen bei Daney eine filmgeschichtliche Dimension, insoweit sie über das Ende oder den Aufschub des Endes des Kinos entscheidet. Wenn Kino und Fernsehen für Daney keine Dispositive oder »Orte« mehr darstellen, dann, weil sich bei ihm eine Verschiebung ankündigt, die »Kino« nicht mehr als »Saal« und »Fernsehen« nicht mehr als »Fernseher« (zu Hause) markiert, sondern die wahre Gegenüberstellung zwischen »Projektion« (Kino) und »Diffusion« (Fernsehen) verortet[16]. Die Projektion im Saal verweist auf den Vorentwurf und ein fortlaufendes Werden, das sich weiter in die Zukunft projiziert (der weiter zu vollendende Primärtext des Kinos und seiner Geschichte), während die »Ausstrahlung« des Fernsehens über elektromagnetische Wellen zur Metapher für die ästhetische Zerstreuung, die Verstreuung, die Auflösung und den Zerfall audiovisueller Produkte wird, die niemals darauf ausgelegt waren, ihrem Verschwinden zu widerstehen. Das Kino wartet weiter auf seine Vollendung; das Fernsehen *ist* für Daney ein Zustand des Endes und der Vollendung. Dafür gibt es etliche Hinweise. Da wäre die permanente Sichtbarkeit, die »Perfektion« des Fernsehens, die es, wie Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney« bemerkt, zu einem Instrument der Überwachung und der Kontrolle werden lässt[17], oder das Zappen, das für Daney den Zuschauer*innen die Möglichkeit bereitstellt, die fundamentale Einheit und Gleichheit aller Bilder auf allen Kanälen zu überprüfen[18]. All das kann als Indiz der Vollendung einer Sphäre der Sichtbarkeit verstanden werden, die keinen Mangel, kein »hors-champ«, kein »Außerhalb« des Bildes mehr kennt. Diese Vollendung wird auch durch Beschreibungen und Metaphern deutlich, mit denen Daney das Fernsehen überzieht. »Ein Fernseher ist ein Fernseher ist ein Fernseher«[19], spottet Daney in Anlehnung an Gertrud Stein – und unterstellt dem Medium eine Selbstgenügsamkeit, die niemals mehr als tautologische Aussagen über es treffen lässt und jede zusätzliche Kritik neutralisiert. Ist das Fernsehen Vollendung, dann muss es auch ein Ende, eine Annihilierung sein. Das Fernsehen, so Daney, ist »Abfall«, »schwarzes Loch« (»trou noir«), das alles

15 Vgl. ders., »Moment critique pour la critique« (1989), in: *DRV*. S. 128–130; 129.

16 Vgl. ders., Vivant, »Les *Cahiers* à spirale« (1992), in: *MCM* 4, S. 194: »Le dilemme ne se situe donc pas entre salles et télé, mais entre projection et diffusion.« – Auf diese Unterscheidung zwischen Kino und Fernsehen als Unterscheidung zwischen Projektion und Diffusion kommen wir im Kontext der Episode 2a der Histoire(s) du cinéma zurück (III.3), in die Daney von Godard »eingeladen« wurde, und in der aus der technischen Projektion des Kinos ein »Projekt« (der Montage) wird, das der fortlaufenden Herstellung des Primärtextes des Kinos und seiner Geschichte mit filmischen Mitteln entspricht (bei Godard mit den Mitteln von Fernsehen und Video).

17 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 18.

18 Vgl. *SDZ*, S. 22, 56f.

19 Ebd. S. 159, wo Daney die berühmte Zeile von Stein (»Rose is a rose is a rose is a rose«, aus ihrem Gedicht »Sacred Emily« von 1913) abwandelt: »une télé est une télé est une télé«.

verschluckt, »null und nichtig«[20]; es ist ein Stadium des Audiovisuellen, das keine Erinnerungen generiert, sondern diese sofort dem Vergessen anheimgibt, der »Amnesie«[21]. Das Fernsehen ist »Nichts«, so die Konklusion eines imaginären (Selbst-)Gesprächs, das Daney an einer Stelle seiner Fernsehkolumne »Les fantômes du permanent« führt (11. Oktober-17 Januar 1989)[22]. Aber nicht nur implizit, auch explizit wird das Fernsehen bei Daney als Vollendung und Ende des Kinos bezeichnet. In der Periodeneinteilung der Filmgeschichte in »La rampe (bis)« wird die »dritte« Periode des Fernsehens als »Verallgemeinerung« des modernen Kinos beschrieben[23]. »Verallgemeinert« wird das Bild ohne Tiefe, an dem der Blick zurückprallt, werden Lücken und Leerstellen im Bild, die keine Ergänzung und Wiederholung durch Kritik mehr provozieren, sondern eine Indifferenz gegenüber dem Gesehenen anzeigen. Ganz ausdrücklich bezeichnet Daney in einer weiteren Fernsehkolumne, »Salaire du zappeur« (September-Dezember 1987), das Fernsehen als *Vollendung* des Kinos: »Es [das Fernsehen, P.S.] ist vielleicht das Ende und die Vollendung des Kinos (seine ›Realisierung‹), ebenso wie es manchmal der Trailer für etwas noch Kommendes ist.«[24]

Mit Hinblick auf die neuen digitalen Medien, Orte, Produktions- und Rezeptionsformate des Bewegtbildes im Post-Kino-Zeitalter können diese Worte als Prophezeiung einer Zukunft verstanden werden, die Daney nicht mehr erlebt hat. Mit Bezug auf den Status des Kinos als dasjenige, was es zu bewahren gilt, kann aber auch davon gesprochen werden, dass das Fernsehen das Kino vollendet *und* auf etwas Kommendes öffnet, *was immer noch im Kino selbst liegt.* Das Supplément ist bei Derrida eine Leerstelle, der Mangel der bezeichneten Sache selbst, ein »Nichts«, immer noch zu ergänzen. Ist das Fernsehen bei Daney für sich genommen reine Diffusion und »Nichts«, dann ist es nichts anderes als ein Supplément des Kinos, das es vollendet – und dabei dennoch zum weiter zu ergänzenden Bedeutungszusammenhang macht. Entweder ist das Fernsehen für sich genommen, d.h. als eigenständige Institution, Organismus, homogenisierendes Medienregime, »nichts«. In diesem Fall wäre die »Vollendung« des Kinos durch das Fernsehen das »Ende« des Kinos. Oder aber das Fernsehen existiert, als »Nichts«, nur mit Bezug auf das Kino, als Supplément des Kinos, das es im Moment seiner Vollendung dieser entzieht und weiter lebendig hält.

---

20 Vgl. ders., »*Trafic* au Jeu de Paume« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 143–181; 153: »regarder la télévision, c'est faire les poubelles« – »fernzusehen heißt, den Müll zu durchwühlen/zu entsorgen«. Vgl. ebd. für das »schwarze Loch«. Vgl. ebd. S. 154: »La télé étant nulle […].« Vgl. auch ders., »Journal de l'an présent (1992)«, in: *MCM* 4, S. 105, für das »schwarze Loch«, S. 106 für den »Abfall«.

21 Ders., »L'écran des faux procès« (1989), in: *MCM* 3. S. 636–637; 637: »Amnésie née d'un présent éternel.«

22 Vgl. ders., »Stella, éthique et étique« (1988), in: *DRV*. S. 20–21; 20: »– Que deviennent les films quand ils passent à la télévision? – Ils deviennent ce qu'ils sont, pardi. – Mais s'ils ne sont rien? – S'ils ne sont rien, ils sont peut-être de la télé.« – »– Was wird aus den Filmen, wenn sie im Fernsehen laufen? – Sie werden fürwahr, was sie sind. – Aber wenn sie nichts sind? – Wenn sie nichts sind, sind sie Fernsehen.« Die Rede ist vom Film Stella (FRA 1983), Regie: Laurent Heynemann.

23 Vgl. ders., »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 211.

24 *SDZ*, S. 122f. »Elle est peut-être la fin et l'achèvement du cinéma (sa ›réalisation‹), de même qu'elle est, parfois, la bande annonce de quelque chose encore à venir.«

Wie ich in diesem Kapitel zeigen werde, präsentiert sich das Supplément des Kinos in den 1980er und 1990er Jahren also als »das Kino selbst«, als Auszeichnung des Kinos, als Widerstand gegen sein eigenes historisches Ende. Das Kino als Supplément spezifiziert das Kino, definiert es über sein lebendiges Vermögen, im Moment seines Endes noch zu ergänzen und zu vollenden zu bleiben. Ich werde dabei drei Modalitäten untersuchen, in denen sich das Supplément des Kinos – der supplementäre Charakter des Kinos – zeigt. Erstens kann, wie eben dargelegt, das Fernsehen, anstatt das Kino »abzulösen«, seine Erweiterung sein. Diese Supplément-Werdung des Fernsehens untersuche ich in dreifacher Hinsicht: Das Fernsehen entsteht bei Daney filmhistorisch aus dem modernen Kino, ist also immer schon ein Teil von ihm; das Kino reflektiert über das Fernsehen und kritisiert es (in Kinofilmen); oder aber das Fernsehen kritisiert das Kino, wenn im Fernsehen Kinofilme laufen, die das Fernsehen in ihrer Bedeutung erweitert. – Zweitens kann das fürs Kino signifikante »Bild« (»image«), das immer noch ein weiteres auf sich zieht, als Supplément verstanden werden, gegenüber dem homogenisierten »Visuellen«. Und drittens bezeichnet der »arrêt sur image« (oft auch »arrêt sur l'image«) bei Daney nicht nur ein technisch angehaltenes Einzelbild im Film, sondern auch ein entzogenes, von der Kritik immer noch zu ergänzendes *Urbild* des Kinos.

II.3.2 Federico Fellini oder das Fernsehen als Supplément des Kinos

Die historische Beziehung, die Daney zwischen Kino und Fernsehen herstellt, steht in scharfem Kontrast zu medienarchäologischen Ansätzen. Bei Siegfried Zielinski sind Kino und Fernsehen nur »Zwischenspiele« in einem größeren audiovisuellen Mediendiskurs, der mit dem »Techno-Hegelianismus« Kittlers (Hediger) auch als Zusteuern auf ein alle Medien umfassendes Hypermedium beschrieben werden kann; Thomas Elsaesser betreibt hingegen eine radikale, jede autonome Geschichte »nur des Kinos« ausschließende Ausdifferenzierung untereinander interagierender, sich immer neu kombinierender Medien und Mediengenealogien, die keinen linearen Zeitachsen folgen[25]. Bei Daney hingegen stehen Kino und Fernsehen in einem klar hierarchischen, vertikalen Verhältnis. Zuerst war das Kino da, das Fernsehen ging aus ihm hervor. Indem das Kino zuerst kommt, arbeitet Daney an einer eigenständigen Geschichte *nur des Kinos*, dem eine autonome Existenz zugesprochen wird, die das – nur aus dem Kino hervorgegangene, aus ihm abgeleitete – Fernsehen bei ihm nicht haben kann. Daney ist damit weniger an einer differenzierten archäologischen Genealogie seines Mediums als daran interessiert, strategisch die historische Rolle des Kinos zu festigen, es mit einer Ursprünglichkeit, einer Autorität, einer schöpferischen Kraft zu versehen.

So ist das Fernsehen, das Daney in »La rampe (bis)« als »Verallgemeinerung« des modernen Kinos bezeichnet, zuvorderst eine Erfindung, eine Vorhersage des modernen Kinos gewesen, die sich in der visionären Hellsicht seiner Künstler*innen ausdrückt. Die großen modernen Filmemacher*innen, so Daney, waren bereits große »Teleasten«[26]. Roberto Rossellini hat sich mit Germania anno zero (Deutschland im Jahre

25 Vgl. Zielinski, *Audiovisionen*. Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«.

26 Vgl. Daney, »Comme tous les vieux couples…« (1982), in: *CJ 1*, S. 105f.

NULL, ITA/FRA 1948) als »erster großer Reisereporter« erweisen, Jacques Tati mit JOUR DE FÊTE (FRA 1949) als »erster großer Sportreporter«, Orson Welles mit MR. ARKADIN (FRA/ESP/CH 1955) als erster großer »Spielleiter« (vergleichbar dem Moderator einer Fernsehshow), Robert Bresson mit PICKPOCKET (FRA 1959) als »erster großer Erfinder von sadistischen Spiel-Dispositiven« (vergleichbar Fernsehshows, in denen die Kandidat*innen physisch anspruchsvolle Aufgaben zu bewältigen haben)[27]. Weiter hat Jean Renoir sein TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER (FRA 1959) mit mehreren Kameras gedreht (so wie in einem Fernsehstudio mehrere Kameras gleichzeitig in Betrieb sind), während sich Fritz Lang mit seinen 1000 AUGEN DES DOKTOR MABUSE (BRD/FRA/ITA 1960) als Vordenker der Video- und Überwachungsparanoia erweist[28]. Von Rossellini sagt Daney, dass er mit einem Film wie PAISÀ (ITA 1946) durch den Verzicht auf eine durchgehende Erzählung und durch die Aneinanderreihung einzelner Episoden das Zappen von Zuschauer*innen durchs Fernsehprogramm antizipiert habe[29]. In diesem Sinne hat auch Gilles Deleuze in *L'image-temps* mit Verweis auf Rossellini, Godard, Straub, Renoir und Antonioni sowie im Anschluss an Daney gesagt, dass das Fernsehen das Kino zwar »tötet«, aber das Fernsehen andererseits vom Kino ständig »wiederbelebt« wird, da es moderne Filmemacher*innen (wie die genannten) sind, die das audiovisuelle Bild des Fernsehens erfinden[30].

Mit dem Fernsehen antizipiert das Kino, was nach ihm kommt. Damit existiert das Fernsehen niemals außerhalb des Kinos. Das Fernsehen ist das »Nach« dem Kino *im* Kino, ein Supplément des modernen Kinos, das nicht zum modernen Kino hinzukommt, sondern es von Anfang (von Rossellini) an mit einem Danach und einem Außen versieht, auf welches es geöffnet bleibt. Wo es sich als eigenständige, vom Kino unabhängige Medienmacht geriert, sich »emanzipiert«, ist es keineswegs seine Fortsetzung. Dies betont Daney im Vorwort zu seiner Kolumne »Les fantômes du permanent«. Der Grund dafür sei, dass das Fernsehen keine eigenen Schöpfungen und Produkte kenne[31]. Das Kino ist schöpferisch und produktiv und hat das Fernsehen hervorgebracht; aber das Fernsehen selbst setzt das Kino nicht fort, weil es lediglich als »Massendispositiv [...] einige Intuitionen der alten Filmemacher *verwirklicht*.«[32]

---

27 Vgl. ebd. S. 106. Rossellinis Film wurde nach dem Krieg in den Ruinen Berlins gedreht. Tati spielt einen radfahrenden Postboten, der in einer Szene in eine Gruppe von Radrennfahrern gerät. Die mysteriöse Hauptfigur in Welles' Film, Mr. Arkadin (gespielt von Welles selbst), setzt einen Detektiv auf die Aufdeckung seiner Vergangenheit an – offenbar vergleicht Daney den Regisseur und Hauptdarsteller mit dem Moderator einer Game-Show, bei welcher die Teilnehmer*innen, wie der von Robert Arden gespielte Detektiv, Rätsel lösen müssen. Das (ebenfalls mit einer Game-Show vergleichbare) »sadistische Spiel-Dispositiv« bei Bresson könnte darin bestehen, dass der Held ein obsessiver Taschendieb ist, der aus Lust, nicht aus sozialer Not heraus handelt.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. ders., Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 185.

30 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 322.

31 Vgl. *DRV*, S. 11. »La télévision ne continuait pas le cinéma pour la bonne raison qu'elle n'était pas une machine à créer, ni même à produire [...].« – »Das Fernsehen setzte das Kino nicht fort, weil es keine Maschine war, die dazu da war, etwas zu schaffen oder zu produzieren [...].«

32 Ders., »Big brother se privatise« (1989), in: *MCM* 3. S. 638–639; 639: »La télévision, en ce sens, n'est que le dispositif de masse qui *réalise* certaines des intuitions des cinéastes anciens.« Hervorhebung im Original.

Als Teil des Kinos erlaubt es das Fernsehen weiter, dasjenige am Kino zu identifizieren, was an ihm selbst immer schon »Fernsehen« war. Das Fernsehen ist bei Daney nur Hypothese und Supplément *jenes* Teils des Kinos, das durch moderne Autoren-Künstler*innen wie Rossellini oder Tati eine Kunstwerdung erfährt, indem diese kritisch ihr eigenes Medium reflektieren. Ansonsten markiert es dasjenige am Kino, was ohne Supplément, ohne die Notwendigkeit weiterer Ergänzung durch Kritik geblieben ist und das Kino seiner Vollendung und seinem Ende zuführt. Mit dem Fernsehen verbinden sich für Daney etwa die Kinofilme der sogenannten »Qualité française« der traditionellen französischen Filmindustrie der Kriegs- und Nachkriegszeit, gegen welche die jungen Kritiker*innen der *Cahiers du cinéma* wie François Truffaut wetterten und in Abgrenzung zu der sich die Nouvelle Vague herausbilden konnte[33]. Da sich die »Qualité française« für Daney dadurch auszeichnet, nur bestimmte Inhalte, also moralische und kulturelle Werte zu vermitteln, in deren Anbetracht eine formale Erneuerung der Filmsprache für nicht nötig befunden wurde, lässt sie sich analog zum Fernsehen als Zeichen für eine Vollendung des Kinos lesen[34]. Fernsehen ist damit entweder ein Supplément zum Kino oder »supplementloses Kino«, das nie zum weiterhin kritik- und kommentarwürdigen Text getaugt hat.

Exemplarisch für den Widerstand des Kinos gegen seine Vollendung durch das Fernsehen (und für den Gebrauch des Fernsehens als Supplément des Kinos) kann Daneys Kritik zu Federico Fellinis Ginger e Fred (Ginger und Fred, ITA/FRA/BRD 1986) gelesen werden. Fellini gehört für Daney zu jenen »Modernen«, die das Fernsehen als Supplément des Kinos in ihren Filmen vorweggenommen, »erfunden« haben. Kino und Fernsehen, so Daney, stehen sich bei Fellini niemals gegenüber[35]; wie Rossellini habe auch er schon früh die Ablösung des Kinos durchs Fernsehen vorausgesehen. In La dolce vita (Das süße Leben, ITA/FRA 1960) hat Fellini auf ein lineares Szenario zugunsten einer freien Sukzession von autonomen Episoden verzichtet, was dem Programmieren einzelner Sendungen oder dem Zappen zwischen Kanälen entspricht[36]. In seiner Ginger e Fred-Kritik schreibt Daney über Fellini, was er an anderer Stelle über andere moderne Filmemacher*innen schreibt: seine Intuitionen wurden durch das institutionalisierte Dispositiv des Fernsehens lediglich »realisiert«[37].

Gleichzeitig macht Daney aus Fellinis Kino einen Widerstand gegen diese Realisierung, gegen die Beendigung des Kinos durchs Fernsehen. In Fellinis Film treten ein einstiger Tänzer und eine einstige Tänzerin, gespielt von Marcello Mastroianni und Giulietta Masina, die vor vielen Jahren beruflich und privat ein Paar waren, Jahrzehnte nach ihrer Trennung noch einmal in einer Fernsehshow gemeinsam auf. Ginger und Fred, die durch ihre Namensanlehnung an die Hollywoodtanzstars Ginger Rogers und Fred Astaire das Kino »verkörpern«, werden in das neue Bilderregime des Fernsehens hineingeworfen,

33 Vgl. ders., »Kino und Fernsehen«, in: *VWB*. S. 252–254. Im Original: »Ciné et télé« (1989), in: *MCM* 3. S. 302–305.

34 Vgl. ders., »Survivre à la Nouvelle Vague« (1985), in: *MCM* 2. S. 548–556; 550.

35 Vgl. ders., »Ginger et Fred« (1986), in: *CJ* 2, S. 247.

36 Vgl. ebd. S. 248.

37 Vgl. ebd. S. 249.

welches das Kino längst hinter sich gelassen und ausgelöscht hat. Nun gibt es aber etwas, so Daney, was vom Kino »bleibt« – nämlich ein kritischer Blick des Filmemachers Fellini auf das (jede Kritik ins Lächerliche ziehende) Fernsehen[38], der es erlaubt, die »normierenden Strukturen des Mediums [zu] verhandeln«[39].

Dork Zabunyan hat diese Kritik des Kinos am Fernsehen mit Anspielung auf Deleuzes Charakterisierung von Daneys Kritik als »Wacht über ein Supplément« als kritisches »Supplément des Sehens« (»supplément de voir«[40]) des Kinos beschrieben. Dieses Supplément, so Zabunyan, besteht in der Sichtbarmachung der Differenz, des Abstandes zwischen den verschiedenen Inhalten des Fernsehens, den verschiedenen Arten, Fernsehen zu machen; es markiert Unterbrechungen, etwa wenn Fellini fiktive Werbespots »einblendet«, um ihre willkürliche und unsinnige Aneinanderreihung in der Logik des Fernsehens deutlich zu machen. Dieses Supplément kann mit Derrida als Ausstand, als Mangel an Bedeutung in einem sich entfaltenden Sinnzusammenhang interpretiert werden. Darauf verweist die von Zabunyan hervorgehobene »Bescheidenheit« der Kritik des Kinos am Fernsehen. Lässt das Kino im Sinne Zabunyans *mehr* sehen, dann, indem es das Fernsehen in aller *Bescheidenheit* um einen *Mangel* ergänzt, der (vom Kino) noch zu füllen bleibt; um etwas, was *Nichts* ist, eine schiere *Differenz* (zwischen verschiedenen Arten, Fernsehen zu machen), die sich für sich selbst nicht offenbart, sich reserviert, noch zu zeigen bleibt, und dabei ganz und gar zum Kino gehört. Indem das Kino das Fernsehen auf diese *bescheidene Weise* kritisiert, tritt so der supplementäre Charakter des Kinos zu Tage. Dieses verankert aktiv im Fernsehen eine Differenz/ein Supplément, welches das medienkritische, immer auch differenzierende Potenzial des Kinos bewahrt – einen Mangel im Gesehenen, der von der Sphäre des Fernsehens nicht ausgeleuchtet werden kann, und den das Kino als *seine* zu vollendende Bedeutung bei sich behält.

Eine dritte Möglichkeit fürs Fernsehen, zum Supplément des Kinos zu werden, ist dann gegeben, wenn der Fernsehapparat Kinofilme zeigt. So widmet Daney seine Kolumne »Les fantômes du permanent« von 1989 Kinofilmen, die er im Fernsehen (wieder-)sieht. Die Differenz Kino/Fernsehen verläuft dabei, wie Daney deutlich macht, nicht zwischen der großen Leinwand und dem kleinen Bildschirm. Bei ihrer Ausstrahlung im Fernseher durchlaufen die Filme keine »Metamorphose«, die als Symptom für einen Übergang zwischen verschiedenen Orten und Dispositiven verstanden werden könnte. Es kommt hingegen, schreibt Daney, zu einer »Anamorphose« – zu einem Vorgang, bei dem ein bestimmter, durch den Fernsehschirm ermöglichter Blickwinkel auf die Filme *mehr* und anderes von ihnen erkennen lässt als eine Sichtung im Kino. So lässt sich auch hier mit Zabunyan von einem »supplément de voir« sprechen, das »mehr« sehen lässt. Im Zentrum des daneyschen Interesses steht der Film, der vom Fernsehapparat wie von einem Röntgengerät analysiert wird.

---

38 Vgl. ebd.: »Du plus en plus, nous avons le sentiment que ce qui reste du cinéma […] c'est le regard critique que les cinéastes jettent sur ce qui se moque bien de la critique: la télé.« – »Zunehmend beschleicht uns das Gefühl, dass dasjenige, was vom Kino bleibt, der kritische Blick der Filmemacher auf das Fernsehen ist, das sich über jede Kritik lustig macht.«

39 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

40 Zabunyan, »Morale modeste, nouvelle critique«, S. 164.

»Dass in diesem Übergang der Filme unter den Röntgenstrahlen des Fernsehens etwas verloren geht (seitens der Inkarnation, der Verführung, einer gewissen verführerischen Brillanz), aber manchmal etwas anderes bewahrt und sogar gewonnen wird (seitens des Nervensystems, des Skeletts, einer gewissen frontalen Gewalt). Kurzum, man muss für sich selbst hinschauen, getragen von der Gewissheit, dass, in jedem Fall, zukünftige Generationen das Kino *mit seinem Verlust* entdecken werden.«[41]

Zwar polemisiert Daney, dass das Kino als Ort, der eine bestimmte ästhetische Erfahrung erlaubt, »verloren« ist – ab sofort können Kinofilme »nur noch« im Fernseher entdeckt werden. Doch dadurch entzieht Daney das Kino auch seinem Ende. Kann man das Kino nur noch »mit seinem Verlust« entdecken, heißt das, dass man es weiterhin – im Modus seines Verlustes – entdecken kann. Entdecken kann man es damit über das Supplément des Kinos, das Fernsehen, insoweit das Supplément bei Derrida den Mangel und Verlust einer Präsenz markiert, die bezeichnete und durchs Bezeichnen verlorene Sache ersetzt und um ihren Mangel ergänzt: »Das Zeichen ist immer das Supplément der Sache selbst.«[42] Als Verlust, Mangel und Supplément des Kinos ist das Fernsehen ein *Zeichen* für das Kino, welches sich an die Stelle des Kinos setzt und es zeigt, bezeichnet, aus ihm einen durch Bedeutungsmangel geprägten Zeichenzusammenhang macht. In dieser Logik wird das Kino über ein »nicht« bestimmt, darüber, was es »nicht« ist. Das Fernsehen, das *nicht* Kino ist, zeigt auf das Kino und zeigt dessen Zeigen, erlaubt neue Blicke aufs Kino und dessen Zeichen- und Zeigepotenzial, stattet es mit Ungesehenem, noch zu Entdeckendem, noch (durch Filme oder Kritiken) zu Zeigendem und zu Bezeichnendem, einem immer noch anzufügenden Sinn aus.

Ein Beispiel hierfür findet sich in Daneys Besprechung der Fernsehausstrahlung von Vincente Minnellis The Pirate (USA 1948). Der Fernsehapparat markiert einen Verlust des Kinos, indem Daney ihn als immobilen Einrichtungsgegenstand in einer Wohnung beschreibt. Aus diesem Grund offenbart er für Daney, was Kino *nicht* ist, nämlich fixes, unbewegliches Mobiliar. Aber umgekehrt enthüllt er dadurch das (Kino-)Dekor bei Minnelli in seiner Offenheit und Zwischenräumlichkeit. Bei Minnelli müssen die Figuren das Dekor bewohnen, mit Tanzschritten animieren, verlebendigen, weil es einen bestimmten »Wert« hat, der »immer noch zu erobern« ist und »niemals erlangt« werden kann[43]. Auch wenn Daney Michael Ciminos The Year of the Dragon (USA 1985) im Fernsehen wiedersieht, erkennt er anhand von Ciminos Inszenierungsstil (seinen langen Kamerabewegungen), dass eine Modulation von räumlicher Distanz, von Weite und Ferne *keine* Frage des Fernsehens ist. Der »Fernseh-Effekt« auf den Kino-Film ist, dass dieser wie

41 *DRV*, S. 11. »Que dans ce passage des films sous les rayons X de la télé, quelque chose était perdu (du côté de l'incarnation, de la séduction, d'une certaine brillance enjôleuse) mais qu'autre chose, parfois, était conservé, voire gagné (du côté du système nerveux, du squelette, d'une certaine violence frontale). Bref, il fallait y aller voir de près et en personne, fort de cette certitude que, de toutes façons, les générations à venir découvriront le cinéma avec *sa perte*.« Hervorhebung im Original.

42 Derrida, *Grammatologie*, S. 250.

43 Vgl. Serge Daney, »Pirate n'est pas que décor« (1988), in: *DRV*. S. 17–18; 18: »Le décor est […] une ›valeur‹ et comme toute valeur, il est toujours à conquérir et jamais acquis.«

eine Stilübung zu »Fragen des Nahen und Fernen« wirkt und das Kino als immer weiter fortzuführendes Spiel mit Distanzen entfaltet, das der Fernseher längst stillgestellt hat[44]. So ist es der Fernseher, der durch das, was das Fernsehen *nicht* leistet, den immer unvorhersehbaren, offenen Ereignishorizont des Kinos markiert. In Daneys Diskurs ist das Fernsehen also *nicht* die Öffnung des Dekors und *nicht* ein Spiel mit Distanzen. Seine Funktion besteht darin, ein *Negativ* des Kinos zu sein, das, als Zeichen für das Kino, dessen Eigenschaften zeigt und hervorstellt. Was das Kino auszeichnet, kennt das Fernsehen nur unter der Form eines Mangels, eines *Nicht*. Dadurch macht der Fernseher, in dem das »Kino« gezeigt, aber auch »verloren« wird, das Kino zu einem offenen Bedeutungszusammenhang, der entlang der räumlichen und zeitlichen Modulationen in den Filmen weiter zu vervollständigen bleibt.

II.3.3 Der Golfkrieg oder das Bild und das Visuelle

Diese Modulationen der Distanzen und Verhältnisse zwischen den Bildern und diese stete Öffnung auf ein Außen und ein »Anderes« – ein anderes Subjekt, ein anderes Bild – strukturieren auch Daneys berühmte Begriffsunterscheidung zwischen dem »Bild« und dem Visuellem (»image« und »visuel«), anhand derer ich nun die zweite Dimension des Suppléments des Kinos bzw. des Kinos als Supplément diskutiere. Die Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Visuellen trifft Daney vor allem in seiner Kolumne »Regarder (la guerre du golfe)« (Januar 1991) und in seinem Artikel »Montage obligé« (April 1991)[45]. Beide drehen sich um die Fernsehberichterstattung über den Zweiten Golfkrieg, der vom August 1990 bis März 1991 dauerte. Im ersten Beitrag seiner Kolumne unterscheidet Daney das Bild und das Visuelle wie folgt:

> »Welchen Unterschied gibt es zwischen dem Bild und dem Visuellen? Sagen wir, um es kurz zu machen, dass das Visuelle (welches das Wesen des Fernsehens ist) ein Spektakel ist, das ein Lager für sich selbst aufführt, während das Bild (das war der Horizont des Kinos) durch eine Begegnung mit dem Anderen entsteht, selbst mit dem Feind. Dem *Es gibt nur das Eine* des Visuellen antwortet das *Es gibt auch das Andere* des Bildes.«[46]

Der Golfkrieg, im Fernsehen gezeigt ausschließlich aus der Perspektive des Westens, bleibt ohne Gegenschuss; die irakische Bevölkerung – die eigentliche Leittragende des Krieges – bleibt unsichtbar. Die Berichterstattung bleibt der optischen Kontrolle, der Selbstversicherung und Selbstverwaltung verhaftet; der Krieg »ohne Bilder vom Anderen« verbleibt im Feld des Visuellen. Dahingegen zeichnet sich das »Bild«, wie Daney in

---

44 Vgl. ders., »Trois ans après le dragon« (1988), in: *DRV*. S. 16–17; 17.

45 Vgl. ders., »Regarder (la guerre du golf)«, in: *MCM* 3, S. 784–798. Daney schreibt die Kolumne vom 4. Februar bis zum 27. Februar 1991. Vgl. ders., »Montage obligé« (1991), in: *DRV*. S. 159–166. Auf Deutsch: »Montage unerlässlich«, in: *VWB*. S. 198–210.

46 Ders., »Du visuel au visage« (1991), in: *MCM* 3. S. 784–786; 784: »Quelle différence, dira-t-on, entre l'image et le visuel? Hasardons, pour aller vite, que le visuel (qui est l'essence de la télé) est le spectacle qu'un seul camp se donne de lui-même tandis que l'image (qui fut l'horizon du cinéma) est ce qui naît d'une rencontre avec l'autre, fût-il ennemi. Au *Y'a d'l'un* du visuel répond un *Y'a d'l'autre* de l'image.« Hervorhebungen im Original.

»Montage obligé« ausführt, dadurch aus, dass ihm, im Gegensatz zum Visuellen, »etwas fehlt«.

> »Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife […]. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer *mehr und weniger als es selbst.*«[47] – »Wenn das Visuelle eine Endlosschleife ist, dann ist das Bild sowohl ein Defizit als auch ein Überrest.«[48]

Daney spricht im Original dort, wo etwas – oder nichts – »fehlt«, von »manque«, was Blümlinger in ihrem Aufsatz zu »Daneys Begrifflichkeit«[49] im Kontext lacanscher Terminologie diskutiert, die Daney hier möglicherweise im Sinne hatte – auch mit Hinblick auf das »Defizit«, das bei Daney ebenfalls »manque« heißt. Vorherrschend ist hier die Vorstellung eines immer mangelnden, unvollständigen Subjekts, das sich nur im Zusammenspiel mit »Anderen« konstituieren kann, und damit die Notwendigkeit einer Ergänzung durch ein anderes Bild bzw. ein Bild der »Anderen«, die im Bild (noch) fehlen (was die Anderen ebenso als Subjekt wie als Objekt meinen kann, als Filmer*innen wie als Gefilmte). Das »manque« als »Defizit« interpretiert Blümlinger sowohl als Anspielung auf bewusst vorenthaltene Bilder, wie auch auf ein am Ende von »Montage obligé« erwähntes »Vorstellungsdefizit« (»déficit d'imagination«), das vom »Schwinden der Bilder« in der Sphäre des Visuellen/des Fernsehens kündet und dessen Ausgleich »immer schwerer« wird[50]. In diesem Sinne hat das Visuelle, wie Blümlinger bemerkt, eine auslöschende Wirkung: Die Kontrolle über die Sichtbarkeit kulminiert darin, dass der*die Andere/Gesehene, wie im Sucher einer Abschussvorrichtung eines Kampfflugzeugs, ausgelöscht wird, ohne das Recht auf einen Gegen-Schuss zu haben; das Visuelle, die Sphäre des vollendeten »Bildes«, welches als immer weiter zu Ergänzendes durch seine Vollendung getilgt wird, kann das »Andere« nur anvisieren und vernichten[51].

Das Bild wird durch einen Mangel an einem anderen Bild bestimmt und damit durch die Notwendigkeit eines weiteren Bildes; das Visuelle ist die Illusion eines homogenen, abgesch(l)ossenen Bildes, es mangelt ihm am Mangel. Indem das Bild immer mindestens ein weiteres Bild braucht, um sich zu vollenden, wird es zum Widerstand gegen

47 Ders., »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 205. Im Original: »Montage obligé«, in: *DRV*, S. 163: »Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle […]. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité, et bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même.*« Hervorhebungen im Original.

48 Ders., »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 207. Im Original: »Montage obligé«, in: *DRV*, S. 165: »Si le visuel est une boucle, l'image est à la fois un manque et un reste.«

49 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171f.

50 Vgl. Daney, »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 209. Im Original: »Montage obligé«, in: *DRV*, S. 166.

51 Vgl. ders., »Tous monteurs?« (1991), in: *MCM* 4. S. 147–149; 148: »Le visuel, c'est le plan vidéo du Mirage face à sa cible, c'est le champ sans contrechamp, c'est l'un sans l'autre […].« – »Das Visuelle ist das Videobild des Abschussziels, von der Mirage [französisches Militärflugzeug, Anm. P.S.] aus gesehen, das ist der Schuss ohne Gegenschuss, der Eine ohne den Anderen […].« Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171.

seine eigene Vollendung und die Vollendung des Kinos im Visuellen bzw. im Fernsehen. Dies geschieht durch die *Montage* des Bildes mit seinem »hors-champ«, diesem »Außerhalb« des Bildfeldes, das hier, wie schon in den 1970er Jahren, nach der Logik eines Restes (oder »Überrestes«) strukturiert bleibt (vgl. II.2.2), also kein Kontinuum, sondern eine mangelnde Ganzheit anzeigt, die immer nur durch ein weiteres, anderes, seinerseits unvollständiges Bild fortlaufend weiter erschlossen werden kann. So spricht Daney davon, dass er das Gesehene als Zuschauer imaginär mit allen möglichen »hors-champs«, allen möglichen fehlenden Bildern »montiert«[52]. Doch dieser Ausgleich des »Vorstellungsdefizits« ist, wie Daney schreibt, kompliziert und wird »immer schwerer«, da nicht gewusst werden kann, ob die Bilder »uns zufällig fehlen oder ob sie uns tatsächlich verboten wurden«[53]. Die nicht gezeigten Bilder mangeln in einem realen Sinne, so dass ihre Wahrheit nicht durch die Montage wiedergefunden oder wiederhergestellt werden kann. Jedes Bild muss zwar mit einem anderen Bild montiert werden – das aber seinerseits systematisch den Mangel an einem (weiterhin fehlenden) Bild erneuert. Daher kann der »Mangel« in Daneys Bild-Theorie nicht nur als Mangel im Sinne Lacans, d.h. als »mangelndes Subjekt«, sondern auch mit Derrida als Mangel an Bedeutung und Agent einer nie vollendeten »Schreibbewegung« interpretiert werden. Diese errichtet das Bild als Gegenposition zu jener anderen Art des Schreibens, die das Visuelle darstellt und die dazu auffordert, es zu decodieren, Signale und Informationen zu entschlüsseln, mit der Bedeutungsfindung an ein Ende zu kommen[54]. Die (mentale) Montage mit fehlenden Bildern folgt hingegen der Logik von Derridas Supplément: Die Montage reproduziert, wenn sie ein Bild um ein anderes ergänzt, immer auch den Ausstand, den Mangel eines (weiteren) Bildes und einer (weiteren) Bedeutung – sie montiert immer auch einen Mangel mit. Das Andere, auf welches das Bild verweist, ist immer auch ein radikal Anderes, radikal Mangelndes (vgl. hierzu auch in II.2.2 die Funktion des »hors-champ« bei Bonitzer und Deleuze). Das Visuelle/Fernsehen kritisiert Daney dafür, dass es diese Lücken zu Gunsten des Sichtbaren schließt und mangelnde Bilder durch *irgendwelche* anderen Bilder ersetzt[55].

II.3.4 John Ford oder der »arrêt sur image« als Urbild des Kinos

Bezeichnet Daney das immer mangelbehaftete, zu montierende, mit einem weiteren Bild zu ergänzende Bild als »Horizont des Kinos«[56], dann wird das Bild hier zum Supplément des Kinos, und dann wird, insoweit das Bild das Wesen des Kinos ist, das Kino selbst zum Supplément.

52 Vgl. Daney, »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 208.

53 Ebd.

54 Zum »Lesen« des Visuellen vgl. auch ders., »Vers l'écranisation« (1987), in: *MCM* 3. S. 733- 735.

55 So beschreibt Daney (»Tous monteurs?«, in: *MCM* 4, S. 148) am Beispiel einer Ölpest, wie das Bild eines verschmutzten Kormorans jene Bilder »ersetzt«, die im Zuge der Berichterstattung nicht gemacht oder vorenthalten wurden, womit das Bild des Kormorans zum Moment einer »Fälschung« wird.

56 Vgl. ders., »Du visuel au visage«, in: *MCM* 3, S. 784.

Diese Idee des »Kinos als Supplément« verdichtet sich schließlich in Daneys Begriff des »arrêt sur image«. Gemeinhin ist damit das angehaltene filmische Einzelbild bezeichnet (»arrêt sur *l'*image«); Blümlinger schlägt zur Übersetzung ins Deutsche die Begriffe Stehkader und Stoppkader sowie das englische »freeze frame« vor[57]. Dabei kann es sich um ein ästhetisch oder technisch angehaltenes Bild handeln, und damit um eine Auflösungserscheinung des ursprünglichen Dispositivs des Kinos, verstanden als Ort, an dem in einer homogenen Bewegung Bilder auf eine Leinwand projiziert werden. Eine erste Kritik der drohenden Immobilisierung des Bewegtbildes findet sich bei Daney schon in »La rampe (bis)« (1982), in seiner Beschreibung des »dritten«, »barocken« oder post-modernen Zeitalters des Kinos, in dem es auf dem Grund des Bildes bereits ein anderes Bild (z.B. ein filmgeschichtliches Zitat) gibt[58]. In seiner »Lettre à Serge Daney« nennt Deleuze dieses Zeitalter auch »Manierismus«[59], eine Bezeichnung, die Daney später in seinen Artikeln für *Libération* mit Bezug auf z.B. Francis Ford Coppola und Wim Wenders übernehmen wird. Manierismus bedeutet bei Daney, dass fortan nicht mehr der Mensch, sondern das Bild im Mittelpunkt der Filme steht, das sich von der Welt, vom Wirklichen und vom »Anderen« desolidarisiert und zum eigenständigen, frei manipulier- und gestaltbaren Objekt wird[60]. Desolidarisiert sich das Kino von der Welt, dann auch von ihrer Bewegung, da im Manierismus jedes Bild einzeln für sich gemacht, betrachtet und manipuliert werden muss. In Coppolas RUMBLE FISH (USA 1983) untersucht Daney die Vergrößerungen einzelner Details und die (von Daney in Anlehnung an die Sprache des Jazz sogenannten) »Solos« der Bilder, der Worte, der Musiknummern, der Gesten, der Bewegungen, der Kamera[61]; in seinem Text zu THE COTTON CLUB (USA 1984) spricht er davon, dass Coppola das alte Kino »lesen« würde, »Wort für Wort, Effekt für Effekt.«[62] Deleuze bemerkt, dass dieser »Manierismus« bei Daney einen »verkrampften« Zustand des Kinos bezeichnet (»état de crispation ou de convulsion«[63]), der auch als Symptom des Widerstands des Kinos gegen das Fernsehen verstanden werden kann: Das Bild »verkrampft« sich in sich selbst, insoweit es sich in seinen eigenen filmgeschichtlichen Bildervorrat einschließt, so dass fortan jedes Bild nur auf ein anderes, früheres verweist, und so doch nur die Geschlossenheit des Visuellen/des Fernsehens reproduziert. Die nur auf sich selbst verweisende, geschlossene Struktur des Bildes im Barock/Manierismus lässt sich damit als Immobilisierung des Bildes verstehen, die als Vorläuferin von Daneys späterer Theorie des angehaltenen Bildes und des »arrêt sur image« fungiert, die Daney schon 1984 in »Photo et cinéma« umreißt und die er gegen Ende der 1980er Jahre in »Du défilement au défilé« (1989), »La dernière image« (1990) und »L'arrêt

57 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 175.

58 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 212.

59 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 19f.

60 Vgl. Serge Daney, »COUP DE CŒUR« (1982), in: *CJ 1*. S. 177–182; 181 (zu Coppolas ONE FROM THE HEART, USA 1981). Vgl. auch Daneys Kritik zu Wenders' HIMMEL ÜBER BERLIN (BRD/FRA 1987), »L'aile et la fourche« (1987), in: *MCM 3*. S. 114.

61 Vgl. ders., »RUSTY JAMES« (1984), in: *CJ 2*. S. 77–82; 79.

62 Ders., »LE CHANT DU COTTON« (1985), in: *MCM 2*. S. 252–256; 253: »mot à mot, effet par effet.«

63 Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 19.

de l'image« (1991)[64] weiterentwickelt. Den »arrêt sur image« versteht er dabei *technisch* als physische Immobilisierung – als Tod der Bewegung, »Todestrieb«[65], »Rückkehr zum Reglosen«[66]. Darunter versteht Daney etwa das Anhalten eines Videobandes auf einem Standbild[67] als auch die Möglichkeit, in einem Film ein Bild »anzuhalten«, also einen Einzelkader auf dem weiter ablaufenden Filmstreifen als Stehkader »einzufrieren« – etwa, wenn der junge Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) am Ende von François Truffauts LES 400 COUPS (FRA 1959) am Meer entlangrennt und das Bild mitten in der Bewegung auf Doinels Gesicht einfriert. Dieses angehaltene Bild markiert die Notwendigkeit eines Endes, projiziert aber auch eine Fortsetzung, so dass der Stehkader vom jungen Doinel wie ein Foto im Album der kommenden Doinel-Filme erscheint, in denen Truffaut der Figur beim Erwachsenwerden folgen wird[68]. So markiert der »arrêt sur image« ein Ende – aber auch die Möglichkeit des Weitergehens. In einer Kritik zu Shohei Imamuras FUKUSHŪ SURU WA WARE NI ARI (VENGEANCE IS MINE, JPN 1979) von 1982 wird Daney den »arrêt sur image« sogar zum paradoxen Widerstand gegen die Immobilität selbst machen: Der Film endet mit dem Stoppbild der Asche eines Gangesters, die in der Luft verstreut wird, aber in einer suspendierten Bewegung stehenbleibt – ohne zu Boden zu fallen, ohne *von der Gravitation* immobilisiert zu werden[69].

Der »arrêt sur image« markiert auch den Medien- und Ortswandel des Kinos, den Daney am Unterschied zwischen »défilement« und »défilé« festmacht. Früher saßen die Zuschauer*innen bewegungslos in einem Saal, die Bilder zogen vor ihnen vorbei (»défilement«); nunmehr sind sie mobil und defilieren an einzelnen, bewegungslosen Bildern entlang wie an Werbetafeln auf der Straße (»défilé«)[70] – ein Zustand, den Bellour in *La querelle des dispositifs* (2012) auf post-kinematographische Dispositive wie Videoinstallationen in Museen und Galerien ausweitet, und dem er Daneys Kino-Begriff gegenüberstellt, der allein ans Bewegtbild gekoppelt sei[71]. Daney definiert das Kino anhand der Unterscheidung zwischen »défilement« und »défilé« erfahrungsästhetisch und rückt es als Ort und Dispositiv der Bewegung in den Vordergrund, das von anderen Dispositiven unterschieden und von diesen abgelöst wird: »Zeichnungen, Schemata, Embleme, Wappen, Überwachungsvideos, Werbung für alle möglichen Gerätschaften: alles, was erstarrt, nichts, was sich bewegt. In diesem Krieg triumphierten das Visuelle und das Anhalten, die Verhaftung des Bildes.«[72] Somit kann der Begriff des »arrêt sur image« auch

64 Vgl. Serge Daney, »Photo et cinéma« (1984), in: *MCM* 2. S. 542–543. Vgl. ders., »Du défilement au défilé«, in: *MCM* 3, S. 307–313. Auf Deutsch: »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*, S. 267–274. Vgl. ders., »La dernière image« (1990), in: *MCM* 3. S. 318–323. Auf Deutsch: »Das letzte Bild«, in: *VWB*. S. 275–282. Vgl. ders., »L'arrêt de l'image« (1991), in: *MCM* 3. S. 329–331.

65 Ders., »Das letzte Bild«, in: *VWB*, S. 277.

66 Ders., »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*, S. 270.

67 Vgl. ders., »Das letzte Bild«, in: *VWB*, S. 279.

68 Vgl. ebd. S. 276.

69 Vgl. ders., »LA VENGEANCE EST À MOI« (1982), in: *CJ* 1. S. 201–204; 204.

70 Vgl. ders., »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*, S. 268f.

71 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 13f, 27f.

72 Daney, »L'arrêt de l'image«, in: *MCM* 3, S. 331: »des dessins, des schémas, des emblèmes, des blasons, de la vidéo de surveillance, de la publicité pour le matériel: tout ce qui fige, rien de ce qui bouge. Cette guerre fut le triomphe du visuel et de l'arrêt de l'image, voire de son arrestation.«

eine Ästhetik der Werbung beschreiben. Diese Ästhetik gehört zur Sphäre des Visuellen, zu einer vollendeten Sphäre des Sichtbaren: Die Werbung bewirbt nur ihre eigene Sichtbarkeit, die Sichtbarkeit ihres Produktes. In »Du défilement au défilé« beschreibt Daney, wie den Konsument*innen antrainiert wird, vor den bewegungslosen Werbetafeln wie vor Schaufenstervitrinen vorbeizugehen, und spricht von einer »›Beleuchtungsfunktion« (»fonction ›éclairagiste‹«) und einem »Ins-Licht-Setzen der Waren« (»mise en lumière«)[73]. In der Abfolge der beworbenen Produkte muss *ein* Produkt herausgestellt werden, das die zukünftigen Konsument*innen zum Stehenbleiben bewegen soll[74]: Das Bild wird »verhaftet«, und es »verhaftet« dadurch die Betrachter*innen. Die Immobilisierung der Bilder korreliert mit der Erhöhung der Sehbedingungen *eines* (einzelnen und immer je einzigen) Bildes, das die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf sich versammeln will, im Sinne des Visuellen, während der einzelelementfixierte Manierismus mit einer Werbeästhetik kombinierbar wird, den Filmzuschauer*innen einzelne Produkte/Bilder anpreist[75].

Markiert der »arrêt sur image« bei Daney ein technisches Anhalten des Bildes, ein Ende des Dispositivs des Kinos sowie eine bestimmte – filmische – Ästhetik (Barock/Manierismus, Werbung), so kann er doch auch, wie im Text zu Imamura angedeutet, als Widerstand gegen das Ende der Bewegung in Stellung gebracht werden. Denn er konserviert in seinem Mangel an Bewegung auch die Bewegung als Möglichkeit. Bellour hat in seinen Überlegungen zur Filmanalyse, die auf dem technischen Anhalten des Bildes beruht, auf ähnliche Weise vorgeführt, dass die im Stillstand suspendierte und zurückgehaltene Bewegung auf einen »unauffindbaren« bzw. »unbewussten« Text des Kinos verwiesen bleibt, und so auch eine Grenze der Filmanalyse markiert (vgl. I.1.4)[76]. Die Suspension von Bewegung bewahrt stets diese Ressource *an Bewegung* und damit *an Kino* (setzt man Kino = Bewegung), die dem Versuch, das Kino »festzustellen« und zu vollenden (mit seiner Bewegung »an ein Ende zu kommen«), widersteht.

Bei Daney lässt sich jedoch noch ein anderer »arrêt sur image« ausmachen, der den Widerstand gegen das Ende des Kinos von einer technischen Ebene auf die Ebene der Kritik verlagert. Jenseits eines technischen oder ästhetischen Anhaltens des Bildes, jenseits der filmischen Bewegung und ihrer Anhaltbarkeit, ist dieser »arrêt sur image« ein aus dem Film abwesendes, fundamental entzogenes Bild, das nur von der Kritik ergänzt werden kann und allein als ihr Produkt deutlich wird; da es *fortlaufend* weiter ergänzt werden muss, widersteht es dem Ende des Kinos. Bellour selbst hat in seinem Text »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort« (2001) auf die Existenz eines solchen »arrêt sur image«

---

73 Ders., »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*, S. 269. Im Original: »Du défilement au défilé«, in: *MCM* 3, S. 308.

74 Vgl. ders., »Das letzte Bild«, in: *VWB*, S. 279: »Denn letzten Endes findet sich in der Stillstellung des Bildes das eigentliche Wesen der Werbung: *den Konsumenten* auf ein *Marken*-Bild festzulegen.« Hervorhebung im Original.

75 Für die Verschränkung von Werbeästhetik und Manierismus siehe z.B. Daneys Kritik zu Jean-Jacques Beineix' 37°2 LE MATIN (FRA 1986), »Petite fièvre« (1986), in: *MCM* 3. S. 30–32; 32: »Verkauft« werden hier nach Daney auch bestimmte einzelne »Themen« (»das Schicksal«, »die Kunst«, »die Liebe«).

76 Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 10.

bei Daney hingewiesen, auf ein »Urbild« oder »Grundbild« des Kinos. Ein solches Bild findet sich in einem Text Daneys zu John Fords Seven Women (USA 1966) – es ist Fords letzter Film – mit dem Titel »Le théâtre des entrées« (1990)[77].

Bevor Daney auf das Urbild des Kinos zu sprechen kommt, spricht er über die Rückkehr des Verdrängten in Fords Filmen. Dies lässt sich auch anhand eines früheren Textes Daneys zu Ford nachvollziehen, »John Ford For Ever« (1988) aus der Chronik »Les fantômes du permanent«, in dem Daney mit Bezug auf Fords She Wore a Yellow Ribbon (USA 1949) die »geheimnisvolle[...] Bewegung« beschreibt, »die aus der Tiefe der Einstellung kommt und die immer *mitten* im Bild auftaucht.«[78] Die graphische Hervorhebung dieser – nicht örtlich festlegbaren, sondern *geheimen* – Mitte, durch die das Verdrängte und Vergangene zurückkehren kann, ist auch eine Hervorhebung der *Zentralität* eines Bildes im Verhältnis zu allen anderen, da es potenziell alle anderen zurückkehren lässt, und das dabei selbst nicht als Bild, sondern als geheime Bewegung aus der Tiefe beschrieben wird, als Nicht-Bild, das in jedem Bild, *mitten* in jedem Bild und als deren Mitte aus der Tiefe stets auftauchen kann, ohne dabei selbst als Bild oder im Bild in Erscheinung zu treten (während es weiterhin Zeugnis für die Tiefe ablegt, fürs Verborgene des Bildes/der Bilder, in das es sich vertieft hat). In »Le théâtre des entrées« wird diese seltsame und geheime Tiefe, diese Mitte, diese Bewegung aus der Tiefe in der Mitte der Bilder dann doch in ein *Bild* überführt, das Daney als fast, aber niemals ganz vergessenes Bild des Begehrens der Figuren charakterisiert, von dem es heißt, dass es »*immer schon* da und *immer schon* fixiert« sei: »Dies ist die immer offene Möglichkeit eines Kurzschlusses in der Raumzeit, und der Begegnung der Figur mit dem betrauerten Bild ihres Begehrens. Ein Begehren ohne Geheimnis, das fast, aber niemals ganz vergessen ist. Ein Bild, das immer schon da und immer schon fixiert ist.«[79] Dieses Bild, das in dem späteren Ford-Text sein Geheimnis verliert und zu Tage tritt, weil es *immer schon* da und *immer schon* fixiert ist, erklärt Daney dann in einem nächsten Schritt zum »Grundbild« des Kinos selbst. Hier die zentrale Stelle des Textes:

> »Denn für ihn [John Ford, P.S.] gibt es, allem anderen vorausgehend, das ›Kino‹. Nicht im trivialen Sinne des Kinos-als-Kunst-der-Bewegung; und auch nicht im subtileren Sinne des Kinos als Modulation der Dauer, sondern, viel radikaler, weil das Kino die Möglichkeit bereitstellt, dieses Immer-schon-da aufzunehmen, das uns einen um den anderen anschaut, über uns hereinbricht und uns verkettet. Als Schutzengel ist das Grundbild auch eine Blackbox. *Angehaltenes Bild, älter als jedes angehaltene Bild*.«[80]

77 Vgl. ders., »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 85f. Vgl. Daney, »Le théâtre des entrées«, in: *MCM* 3, S. 157–161.

78 Serge Daney, »John Ford Forever«, in: *VWB*. S. 258–260; 259. Im Original: »John Ford Forever« (1988), in: *DRV*. S. 39–40; 40. Hervorhebung im Original.

79 Ders., »Le théâtre des entrées«, in: *MCM* 3, S. 159: »C'est la possibilité toujours ouverte d'un court-circuit dans l'espace-temps et de la rencontre du personnage et de l'image endeuillée de son désir. Un désir sans mystère, presque oublié mais jamais tout à fait. Une image toujours-déjà-là et toujours-déjà-fixe.«

80 Ebd. »Parce que pour lui [John Ford, P.S.], prioritairement à tout, il y a le ›cinéma‹. Pas au sens trivial du cinéma-art-du-mouvement; pas même au sens plus raffiné du cinéma comme modulation de la durée, mais, plus radicalement, parce que le cinéma donne la possibilité d'enregistrer ce toujours-déjà-là qui nous regarde un par un, qui fond sur nous et nous enchaîne. Ange gar-

Image arrêtée plus ancienne que tout arrêt sur image. – Der psychoanalytisch eingefärbte Diskurs über das Begehren der Figuren verbirgt einen anderen Diskurs über das »Grundbild«/»Urbild« (»l'image fondamentale«) des Kinos, das allen anderen Bildern vorausgeht *und das Kino selbst ist*. Daney betont, dass »Kino« hier nicht im »trivialen Sinne« der »Kunst-der-Bewegung« oder der »Modulation der Dauer« zu verstehen sei. Bellour hat gemutmaßt, dass Daney das Fundament des Kinos im Aufnehmen (»enregistrement«) fixiert[81]. Wenn aber das Grundbild allen anderen Bildern vorausgeht, dann geht es auch der Sphäre der aufgenommenen und aufnehmbaren Bilder voraus. Dieses mythische und unsichtbare »Urbild« des Kinos ist daher in Nichts zu vergleichen mit der Einzelbildlichkeit in präkinematographischen Apparaturen aus der Frühphase des Kinos, die von François Albera, Marta Braun und André Gaudreault ebenfalls unter dem Namen »arrêt sur image« untersucht und dem hegemonialen Narrativ vom Kino als Kunst der ununterbrochenen Bewegung entgegengestellt wurde[82]. Denn das »arrêt sur image« als Urbild des Kinos ist ein *vor* allen angehaltenen und anhaltbaren Bildern angehaltenes, vor allen eingeschriebenen (Einzel-)Bildern eingeschriebenes Bild, das in seinem Zurückgehen vor die Einzelbildlichkeit die Kategorie des einen, einzigen und angehaltenen Bildes nur außer Kraft setzen kann, und damit als reines Produkt von Daneys Kritik verstanden werden muss, die jenseits der Bewegung und technischen Feststellbarkeit der Bilder ein mythisches, nicht erscheinendes, nicht feststellbares Urbild des Kinos erschafft – als unerschöpfliches Geheimnis eines unvollständigen, durch die Kritik weiter zu ergänzenden und zu kommentierenden Primärtextes des Kinos. Seine Fixierung, seine Stillstellung entspricht keiner physischen, konkreten Stillstellung, sondern ist »älter« als *alle* bewegten und damit anhaltbaren Bilder – von denen dennoch gesagt werden kann, dass es sie zurückkehren lässt. Denn später spricht Daney davon, dass das »Kino ein Bild am Schacht eines Brunnens« sei, während sich das »Theater am Brunnenrand abspielt, ohne Ende.«[83] Bellour schlägt vor, hier einen Verweis auf MOONFLEET von Fritz Lang (USA 1955) zu sehen – ein Film, der Daney in seiner Kindheit stark geprägt hat und mit Bellour als Urszene der daneyschen Cinephilie gelten kann. In einer Szene wird der junge John Mahune (Jon Whiteley) in einen Brunnenschacht hinabgelassen, in dem ein Diamant versteckt ist; ebenso versenkt sich der junge Cinephile in die tiefen Geheimnisse des Kinos[84]. Diese »Verkettung« der Bilder, das »Theater«, das sich am »Brunnenrand« abspielt, erinnert zunächst an ein Défilé von Einzelbildern, an die technische Idee des Kinos als – dekomponierbare – Bewegung. Da der »arrêt sur image« als Grundbild des Kinos jedoch über diese Idee hinausgeht, sind wir geneigt, hier etwas anderes zu erkennen: eine *unendliche* Verkettung von Suppléments zur Ergänzung der »Blackbox«, des in der Tiefe verborgenen, mangelnden Bildes; von Suppléments, die ergänzen *und* den Mangel

dien, l'image fondamentale est aussi une boîte noire. *Image arrêtée plus ancienne que tout arrêt sur image.*« Hervorhebung im Original.

81 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 80.

82 Vgl. Albera, Braun, Gaudreault, »Introduction«.

83 Daney, »Le théâtre des entrées«, in: *MCM 3*, S. 161: »Le cinéma est l'image fixe au fond du puits, le théâtre est ce qui se joue à la margelle, sans fin.«

84 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 85f. Bellour verweist auf eine Stelle in *Persévérance*, an der Daney Langs Film als »schönsten Film für einen Cinephilen« (»le plus beau film de la cinéphilie«) bezeichnet. Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 146. Im Original: *PSV*, S. 169.

dessen wiederholen, was »fast, aber nie ganz« vergessen ist, was unaufhörlich ergänzt wird, aber nie vollständig ergänzt werden kann; und folglich ein Theater *ohne Ende*, in dem die Darstellung und Inszenierung des Urbildes des Kinos *nie ganz gelingt*. So werden die Bilder des Kinos zu Suppléments jenes Suppléments, als welches sich das Ur- oder Grundbild des Kinos erweist. Ist das Grundbild des Kinos »das Kino selbst«, wird mit ihm »das Kino selbst« zum Supplément.

Indem Daney Fords SEVEN WOMEN zum Gewährsfilm des Urbildes macht, verteidigt er die schon in II.1 und II.2 diskutierte Fähigkeit des klassischen Kinos, sich nie zu vollenden, seinem Ende zu widerstehen. Auch im modernen Kino verankert Daney in einem seiner letzten Texte einen »arrêt sur image«, der als Dogma und Grundbild des Kinos interpretiert werden kann. Es handelt sich um einen seiner berühmtesten: »Le travelling de KAPO« (1992), erschienen nach seinem Tod im Juni 1992 in der *Trafic*-Ausgabe vom Herbst desselben Jahres. Der Text nimmt seinen Ausgang von einem Artikel von Jacques Rivette, »De l'abjection«, veröffentlicht in den *Cahiers du cinéma* vom Juni 1961, der Daney als jungen Cinephilen und in seiner Arbeit als Filmkritiker maßgeblich orientiert hat. In seiner Kritik zu Gillo Pontecorvos KAPO (ITA/FRA 1960) beschreibt Rivette, wie in einer Szene die Kamera auf die Leiche einer toten KZ-Insassin am Stacheldrahtzaun zufährt (gespielt von Emmanuelle Riva)[85]. Rivettes »Abscheu« für den Mann, der diese ästhetisierende Kamerafahrt angeordnet hat, wird für Daney ein »Dogma«, ein »Axiom«[86] bleiben. Als Gegenmodell zu dieser dramatischen, spektakulären und unangemessenen Sichtbarmachung des Todes in den Nazi-Lagern nennt Daney zum einen den Dokumentarfilm NUIT ET BROUILLARD (FRA 1956) von Alain Resnais über das KZ Auschwitz und die Konzentrations- und Vernichtungslager der Nazis, um die Unmöglichkeit der filmischen Fiktionalisierung und des filmischen Erzählens mit Bezug auf das dort Gezeigte kenntlich zu machen – und um die Notwendigkeit der Suche nach genaueren, ethischeren Formen des Zeigens mit Bezug auf ein immer auch undarstellbares Grauen und die Intimität des Todes zu betonen[87]. Eine solche Form (in einem Spielfilm, sowie in einem historisch und kulturell von Resnais komplett verschiedenen Kontext) findet Daney außerdem in UGETSU MONOGATARI (ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, JPN 1953) von Kenji Mizoguchi, in dem Mizoguchi den Tod einer Figur in einer kurzen, ungeschnittenen und unprätentiösen Kamerabewegung filmt, als reine Beiläufigkeit, die man ebenso gut hätte verpassen können: ein »absurdes, nichtssagendes Ereignis«[88]. Diese Ästhetik fasst Daney unter dem Namen »arrêt sur image« zusammen, was Johannes Beringer mit »Stillstand des Bildes« ins Deutsche übertragen hat, eine Übersetzungsoption, die dann doch nur eine weitere Variante von »Stehkader« oder »Stoppkader« und also des angehaltenen Einzelbildes darstellt:

> »Stillstand des Zuschauers, Stillstand des Bildes [Arrêt sur le spectateur, arrêt sur l'image, Anm. P.S]: der Film ist in sein Erwachsenenstadium getreten. Die Sphäre des Sichtbaren hat aufgehört, völlig verfügbar zu sein: da gibt es Löcher und Absenzen,

85 Vgl. Jacques Rivette, »De l'abjection«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 120, juin 1961. S. 54–55.

86 Daney, »Das Travelling in KAPO«, S. 18.

87 Vgl. ebd. S. 20–26.

88 Ebd. S. 27.

> notwendige Niederungen und überflüssige Fülle, Bilder, die auf immer und ewig fehlen, und Blicke, die ständig ohnmächtig sind. […] So habe ich, indem ich mich für den Film entschied, der doch für die ›Kunst des Bildes in Bewegung‹ steht, mein Leben als Cinéphage unter der paradoxalen Ägide eines ersten *Stillstands des Bildes* begonnen [je commençais ma vie de cinéphage sous l'égide paradoxale d'un premier *arrêt sur image*, Anm. P.S.].«[89]

Wie in seinem Text zu Seven Women verschiebt Daney auch hier das Kino als Kunst der Bewegung auf eine Kunst des »arrêt sur image«. Dabei handelt es sich erneut um keinen »Stillstand« des Bildes, sondern um ein Herausfallen aus der Sphäre des Sicht-, Wahrnehm-, Aufnehm- und Anhaltbaren. Gemäß der Ästhetik des modernen Kinos markiert der »arrêt sur image« die »Löcher«, »Absenzen«, »Niederungen« und »fehlenden Bilder«, all diese Leerstellen und Mängel, welche Daneys Beschreibungen des modernen Kinos in den 1960er Jahren wie auch später in »La rampe (bis)« (1982) ausmachen (vgl. II.1). Mit dem »arrêt sur image« macht Daney den Tod zu einem stets verpassten Ereignis, und das moderne Kino zur ewigen Rückkehr auf dieses Unzeigbare hinter allen Bildern. Von dieser »Ära« des »arrêt sur image«, der Ära des »Verdachtes«, niemals alles gesehen zu haben, schreibt Daney nun, dass sie vorbei sei: Das Fernsehen hat eine Welt erschaffen, in der alle Bilder gleich sind, gleichermaßen sichtbar und lückenlos[90]. Es ist eine Welt »›ohne Kino‹«[91]. Eine Welt ohne »arrêt sur image«.

Zwar lässt sich darin, entlang einer biographischen Deutung, ein Zeichen dafür erkennen, dass Daney sein zu Ende gehendes Leben mit dem zu Ende gehenden modernen Kino identifiziert, ebenso wie eine Anspielung auf den verschwindenden Ort des Kinosaals, in dem Daney einst die Filme von Mizoguchi und Resnais entdeckt hat. Der »arrêt sur image« lässt sich außerdem als persönliche Urszene der eigenen Cinephilie verstehen, analog zu Bellours Bemerkungen zu Langs Moonfleet, wobei nach den Ausführungen zum klassischen Kino im Ford-Text das Grundbild der Kinoliebe nun auch aufs moderne Kino angewandt wird. Doch darüber hinaus wird der »arrêt sur image« gerade in »Le travelling de Kapo« als Produkt der *Kritik* erkennbar, die nach dem klassischen nun auch das moderne Kino zu diesem unendlichen Auslegungszusammenhang macht, als welcher das Kino allein seinem Ende widerstehen kann. Die Hervorhebung der Kritik zeigt sich darin, dass Daney deutlich macht, dass er Pontecorvos Film nie gesehen hat und nur durch den Text von Rivette kennt[92]: die Bewusstwerdung über den »arrêt sur image« entspringt dem Lesen einer Filmkritik, nicht dem Sehen eines Films. Unter der »paradoxalen Ägide« dieses fundamentalen Arrêts sur image, dieses nicht (mehr)

---

89 Ebd. S. 26. Im Original: »Le travelling de Kapo«, S. 11. Hervorhebungen im Original.

90 Vgl. ders., »Das Travelling in Kapo«, S. 31: »Der Stillstand des Bildes ist nicht mehr wirksam, die Banalität des Bösen vermag neue, elektronische Bilder in Bewegung zu setzen.« Und ebd. S. 34: »Denn die Ära des Verdächtigens ist im großen und ganzen zu Ende gegangen.«

91 Ebd. S. 37, wobei ich Behringer hier verändere, der, dem deutschen Usus folgend, von »Film« zu sprechen, wo von »Kino« die Rede sein sollte, »›ohne Film‹« übersetzt. Im Original, »Le travelling de Kapo«, S. 19, ist von »le monde ›sans le cinéma‹« die Rede. Die Welt »ohne Kino« ist jedoch keineswegs eine Welt »ohne Film(e)«. Filme aller Arten gibt es nach wie vor genug.

92 Vgl. ders., »Das Travelling in Kapo«, S. 17: »Denn ich habe Kapo nicht gesehen und habe ihn doch gesehen. Und zwar habe ich ihn deswegen gesehen, weil jemand ihn mir *gezeigt* hat – mit Worten.« Hervorhebung im Original.

gegenständlichen, nicht (mehr) gesehenen Bildes, dieses Anhaltens *vor* dem (bewegten oder angehaltenen) Bild, dieses Loches, dieser Absenz, dieses Nichts und dieser Leerstelle beginnt Daney seine Karriere als Cinephiler und Kritiker. Eben dieses Nicht-Bild ist es, das ihn schreiben lässt, mit dem er zu schreiben beginnt und das die Kritik immer noch zu schreiben und zu ergänzen hat. Einmal mehr wacht hier die Kritik über ein Supplément des Kinos und das Kino als Supplément – während die schriftliche Kritik selbst zum Supplément, zu einer Verkettung von Suppléments wird, die stets zu ergänzen haben, was nicht (mehr) da ist, angefangen mit einem Nicht-Bild, an und mit dem die Schrift als dasjenige, was post-kinematographisch *nach* den Bildern des Kinos kommt und selbst nicht mehr Bild ist, erst anheben kann. So wird das *Nicht*-Bild/der »arrêt sur image« *nicht* in Pontecervos Film berücksichtigt, wobei Daney den Film *nicht* gesehen und nur über ihn gelesen hat, um jetzt auf diesen Text von Rivette zurückzukommen, in einer Zeit, in der die Ära des »arrêt sur image« *nicht* mehr ist, das moderne, kritikwürdige Kino sich im post-modernen Zeitalter des Fernsehens ebenso dem Ende zuneigt wie das Leben des Kritikers: »Le travelling de KAPO« ist *nicht* eine (Film-)Kritik, sondern eine Post-Film-/Post-Kino-Kritik, eine *Post-Kritik*, ein Nachruf auf die Kritik, ein Essay über das Ende der Kritik und der Kritiker*innen. Wie Blanchot überführt Daney die Kritik in eine Bewegung des Verschwindens, die in diesem testamentarischen Text ihre eigene, »paradoxale«, weil schwindende Grundlage definiert, was nicht ohne Konsequenzen für das hier berührte Ende bleibt: mit ihrem Ansetzen an einem Nicht-Bild und der Affirmation ihres eigenen Verschwindens schiebt die Kritik dasjenige, was sie vollendet (die Filme, das Kino, sich selbst) in ihrer Vollendung auf, während sie sich zu sich und zum Kino als Supplément bekennt. Ihr Verschwinden ist, was sie vollendet. Ihr Verschwinden ist, was sie begründet. Ihr Verschwinden ist ihr ganzes Leben.

Dieses Bekenntnis und diese Treue zum Kino als Supplément beschließt den Text: Die »Welt ohne Kino« sei, wie Daney präzisiert, eine Welt ohne jenes *»zusätzliche Land, das Kino heißt«*[93] (*»un pays supplémentaire, appelé cinéma«*[94]). Das (moderne) Kino mag am Ende und die Welt ohne Kino sein (und ohne dieses zusätzliche Land möglicherweise sogar »ohne Welt«), doch gerade aufgrund dieses Mangels bleibt das Kino ein von der Kritik bewahrter, nie zu vollendender, den Mangel immer auch wiederholender Zusatz, über dessen Anfügung und Beschreibung, Variation und weitere Auslegung sie, oder eher noch ein Kommentar zum Kino, zu wachen hat. Das Grundbild, das Daney als Kritiker und Kommentator am Grunde des Kinos platziert – wiederholt, im Ford-Text und hier, mit großer Melancholie, niemals endgültig – ist diese weitere Vollendbarkeit des Kinos durch die Kritik, durch den Kommentar selbst: ein offenes und niemals stillgestelltes Bild des Kinos als weiter zu kommentierender und zu vollendender Primärtext.

In seiner letzten Lebens- und Schaffensperiode kommt Daney immer wieder auf Godard und den Einfluss zurück, den dieser auf sein Denken ausgeübt hat. In einem 1991 an der französischen Filmhochschule La Fémis gehaltenen Vortrag betont Daney, dass ihm Godard »beigebracht« habe, dass jedes Bild mindestens ein weiteres braucht, mit einem weiteren montiert werden muss, um überhaupt *ein* Bild zu werden, worin der »Preis des

93 Ebd. S. 37. Hervorhebung im Original.

94 Ders., »Le travelling de KAPO«, S. 19. Hervorhebung im Original.

Kinos« bestünde[95], womit auch Daneys eigene Konzeption des »Bildes« berührt ist. Und in »Du défilement au défilé« von 1989 spielt Godard eine wichtige Rolle für die Dekomposition der Bewegung in angehaltene Einzelbilder. Daney beschreibt, wie in Godards Ici et ailleurs (FRA 1976) die Figuren ihre Bilder vor einer statischen Videokamera vorbeitragen; in Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma (FRA/CH 1986) gibt es eine ähnliche Szene, wobei die Menschen beim Vorbeigehen am Kameraobjektiv einen Satz von William Faulkner rekonstruieren, indem jede*r ein paar Worte sagt und die nächste Person den Satz weiter ergänzt[96]. Vor allem nennt Daney die 1988 von Godard begonnenen Histoire(s) du cinéma, die nur noch aus angehaltenem filmischem Stückwerk, einer Montage aus »arrêts sur images« bestehen. Hier, so Daney, können die Bilder nicht mehr in einer homogenen Bewegung organisiert werden, sind sie aus der Bewegung der (gefilmten) Welt (dem Kino) »abgefallen«, ohne sie wieder herstellen zu können – die »Rückkehr zum Reglosen«, im Original: »l'arrêt sur image«, wird zum »katastrophische[n] und lustvolle[n] […] Ereignis zugleich.«[97] Zum einen bezeugt Daney hier mit Godard, wie eine Periode des Kinos (als »Kunst der Bewegung«) an ein Ende gelangt. Zum anderen ist hier eine Fortführung des Kinos angezeigt. So hat Blümlinger in ihrem Beitrag zum *For Ever Godard*-Band, in dem sie Godards Umgang mit Einzelbildlichkeit anhand von Daneys Begriffspaar »défilement« und »défilé« analysiert, deutlich gemacht, dass im Hintergrund der entsprechenden Szene von Grandeur et décadence ein Filmplakat von Michelangelo Antonionis L'avventura (Die mit der Liebe spielen, ITA/FRA 1960) zu sehen ist, sich die zergliederte Bewegung also wieder in eine Geschichte des Kinos einfügt[98]. Und wenn für Daney in »La rampe (bis)« Hans-Jürgen Syberberg zum Künstler eines »barocken«, von der Einzelbildlichkeit geprägten Kinos wurde, in dem auf dem Grund jedes Bildes bereits ein anderes lauert (ein kultur- oder filmgeschichtliches Zitat), dann hat Daney in »Le paradoxe de Godard« Godard vom »Barocken« Syberberg ebenso explizit abgegrenzt wie vom »Manieristen« Coppola[99]. Drehen sich Syberbergs und Coppolas Experimente um die Vorstellung, dass das Kino »der Vergangenheit angehört« und einen Übergang zu etwas Neuem durchläuft, setzt der »Reformer« Godard das klassische Kino fort, indem er die Veränderung des Kinos aus ihm selbst erwartet, es im Moment seines Endes auf das Unbekannte in ihm selbst öffnet. Godards Umgang mit angehaltenen Bildern in den Histoire(s) kann dann als ständige Suche nach diesem Unbekannten im Moment eines Zuendegehens verstanden werden. Insofern ist gerade der »arrêt sur image« ein Scharnier zwischen der Arbeit zweier Kommentatoren des Kinos, zwischen der schriftlichen Filmkritik Daneys und den filmischen Montagen Godards: Ist das immer entzogene, niemals realisierte Urbild des Kinos bei Daney ein Produkt und Supplément der Filmkritik, so ist es bei Godard ein Produkt und Supplément der Montage, die für ihn die niemals wirklich gefundene Essenz des Kinos darstellt.

---

95 Vgl. ders., »La guerre, le visuel, l'image« (1991), in: *MCM* 3. S. 323–329; 328.

96 Vgl. ders., »Vom *défilement* zum *défilé*«, in: *VWB*, S. 269f.

97 Ebd. S. 270. Im Original: »Du défilement au défilé«, in: *MCM* 3, S. 310.

98 Vgl. Christa Blümlinger, »Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 178–187; 185.

99 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 212. Vgl. ders., »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132.

III. Montieren, Kommentieren. Jean-Luc Godards Histoire(s) du cinéma, 1988–1998

III.1 Nichts als das Kino. Montage, Kommentar, Paläontologie

In seiner Videoserie HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1988–1998) sowie in Interviews aus der Zeit ihrer Entstehung nimmt Jean-Luc Godard eine ähnliche Periodeneinteilung der Filmgeschichte vor wie Serge Daney im Nachwort zu seiner Textanthologie *La rampe* von 1982. Bei Daney zeichnet sich das klassische Kino dadurch aus, dass sich Filme und Bilder wiederholen und variieren und jedes Bild das Begehren der Zuschauer*innen nach einem weiteren Bild »hinter« dem Bild erzeugt. Dieses Begehren findet sich auch in der zweiten von insgesamt acht Episoden der HISTOIRE(S), 1b. Godard betont hier die historische Gleichzeitigkeit der Entstehung von Kino und Psychoanalyse, womit er andeutet, dass es sich beim Kino um ein Erkenntnisinstrument handelt, das es erlaubt, »mehr« zu sehen. Photographien des französischen Neurologen Jean-Martin Charcot, Szenen aus der Pariser Nervenheilanstalt Salpêtrière (wo Charcot praktizierte) und Bilder von Sigmund Freud werden montiert mit einer Szene aus einem Film des Hollywood-Stummfilm-Pioniers David W. Griffith, WAY DOWN EAST (USA 1920), in der die von Lilian Gish gespielte Figur auf einer Eisscholle treibt. In einem Textinsert kommt es zu einem von Godard erfundenen Dialog zwischen Gish und Griffith. Griffith fragt: »Avez-vous rien vu de tel, Miss Lilian?« (»Haben Sie jemals so etwas gesehen, Miss Lilian?«), Gish antwortet: »Jamais, Mr. Griffith« (»Noch nie, Mr. Griffith.«) Weiter heißt es: »Où est la différence entre Lilian Gish sur sa banquise à travers l'orage et Augustin à la Salpêtrière«? (»Worin besteht der Unterschied zwischen Lilian Gish auf ihrem Packeis, das durch den Sturm treibt, und Augustin in der Salpêtrière?«)[1] Markiert dann für Daney das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Entdeckung der deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager eine historische Zäsur und den Beginn eines modernen Kinos, in dem der Blick nach seinem flüssigen Gleiten durch die ewigen Variationen des klassischen Kinos an der Oberfläche des Bildes abprallt, so findet sich dieser Einschnitt auch bei Godard. Jacques Rancière hat in seinem Aufsatz »Une fable sans morale« (2001) eine »machtvolle Teleologie« beschrieben, welche die Struktur der HISTOIRE(S) bestimmt: »die Hilflosigkeit des Kinos im Angesicht des Desasters der Jahre 1939–1945, und insbesondere seine Unfähigkeit,

1 HDC 1b, 35:07-35:36. Augustine war eine Patientin Charcots im Rahmen seiner Untersuchungen zur »weiblichen Hysterie«.

die Vernichtungslager der Nazis in den Blick zu nehmen und zu zeigen« wird zum »Offenbarungseid« einer historischen Schuld des Kinos und zeigt den »Pakt, den das Kino in Hollywood mit dem Teufel der Traumindustrie und des Erzählkommerzes einging.«[2] Was Daney als auf die Klassik folgende Moderne bezeichnet, ist bei Godard ein Moment der Filmgeschichte, an dem das Kino als populäres »Instrument« der Erkenntnis und des Denkens[3], als das es sich in der Stummfilmzeit angekündigt hatte, verloren geht. Dieses in der Godard-Forschung immer wieder durchgearbeitete Narrativ (vgl. I.2.3) beinhaltet noch das Aufkommen des Tonfilms, der dem Zeigen der stummen Bilder eine sprachliche Bedeutung auferlegt, sowie das Fernsehen, das Daney in »La rampe (bis)« als dritte filmgeschichtliche Periode ansieht. Für Daney bedeutet Fernsehen eine Vereinheitlichung aller Bilder und die Löschung ihrer Differenzen, die für das »Kino« typisch waren (vgl. II.3). Godard spricht gegenüber Daney in ihrem auf Video aufgezeichneten Gespräch von 1988, das er ausschnittsweise in die Episode 2a übernommen hat, davon, dass das Kino projiziert und vergrößert, während das Fernsehen verkleinert[4]. Für sowohl Daney als auch Godard stellt Kino eine Dynamik der Erweiterung, Fernsehen eine Dynamik der Schließung dar.

Wenn sich für Daney die verschiedenen Perioden der Filmgeschichte, Klassik und Moderne, periodenübergreifend zu einer stets weiter zu ergänzenden Idee vom Kino überhaupt vereinen (vgl. II.1, II.2), lässt sich dies auch für Godard festhalten. In »Le paradoxe de Godard« (1986) beschreibt Daney, wie Godard als Teil des modernen Kinos und der Nouvelle Vague die »Leidenschaft« für die Zukunft des Kinos aus der Stummfilmzeit erbt, einer Zeit, in der die Entwicklung des Kinos unabsehbar und offen war: Godard ist kein Apologet des Todes des Kinos, sondern sein Bewahrer und Reformer. Dieses Reformertum widersteht letztlich der auch von Daney in seinem Text resümierten, die Histoire(s) strukturierenden Verfallsgeschichte (Tonfilm, die Einrichtung standardisierter industrieller Produktionsweisen und Qualitätskriterien, Kriegspropaganda). Die medialen Transformationen des Kinos öffnen bei Godard, so Daney, auf keinen Bereich »nach dem Kino«, sondern führen die aus der Stummfilmzeit übernommene Leidenschaft für seine Zukunft fort[5]. Diese Leidenschaft Godards, welche die Histoire(s) du cinéma ebenso strukturiert, gilt in erster Linie der *Montage* – und der Suche nach ihr.

Gilles Deleuze definiert »Montage« als »Komposition« und »Anordnung der Bewegungsbilder als Organisation eines indirekten Bildes der Zeit.«[6] Es gibt die »organische«

---

2 Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 169.

3 Vgl. Jean-Luc Godard, Christophe d'Yvoire, Jean-Pierre Lavoignat, »Le cinéma n'a pas su remplir son rôle« (1995), in: *T 2*. S. 335–343; 335: »Le cinéma n'a pas su remplir ses devoirs. C'est un outil sur lequel on s'est trompé. Au début, on a cru que le cinéma s'imposerait comme un nouvel instrument de connaissance, un microscope, un télescope, mais, très vite, on l'a empêché de jouer son rôle […]. Le cinéma n'a pas joué son rôle d'instrument de pensée.« – »Das Kino hat seine Aufgaben nicht erfüllt. Es ist ein Instrument, in dem man sich getäuscht hat. Anfangs hat man geglaubt, das Kino dränge sich als neues Erkenntnisinstrument auf, als Mikroskop, als Teleskop, aber man hat es sehr schnell daran gehindert, seine Rolle einzunehmen […]. Das Kino ist seiner Rolle als Denkinstrument nicht gerecht geworden.«

4 Vgl. HdC 2a, 21:04 -21:57.

5 Vgl. Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*.

6 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 50.

Form der Montage, aus der sich das Erzählerische ableitet, die stete Veränderung einer Gesamtsituation, etwa in der Parallelmontage bei Griffith, die Eisenstein durch eine »Oppositionsmontage«, eine »Montage der qualitativen Sprünge« ersetzt[7]. Eisenstein selbst hatte sich schon auf Griffith bezogen und seine eigene Montagekonzeption ausgehend und in Abgrenzung von Griffith entwickelt. In einem Aufsatz, den die *Cahiers du cinéma* 1971 und 1972 unter dem Titel »Dickens, Griffith et nous« veröffentlichten, hatte Eisenstein Griffith' filmische Erzähltechnik von Dickens und der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts hergeleitet, während er nach der Russischen Revolution für eine Form der Montage eintritt, die auf eine höhere Ordnung abzielt, in der alle Elemente des Filmwerkes vereint werden[8]. Mit Deleuze liegt die Besonderheit der Montage bei Godard darin, dass sie nicht mehr die »Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder« im Sinne von Griffith oder Eisenstein behandelt, sondern zu einer »Methode des ZWISCHEN« wird, die das Dazwischen der einzelnen filmischen Elemente, der Bilder und Töne betont[9]. Kann die Montage in den HISTOIRE(S) als poetisches Konstruktionsprinzip einer Geschichte des Kinos in ihren intermedialen, kunstgeschichtlichen, historiographisch-literarischen, ästhetischen oder geschichtsphilosophisch-theologischen Kontexten verstanden werden (vgl. I.2), so ist sie qua ihrer dissoziativen Form auch eine leidenschaftliche *Suche* nach der Montage, welche vom Kino doch niemals gefunden wurde. So schildert es Godard 1988 im Gespräch mit Daney. Den Beginn der »Suche« nach der Montage verortet Godard in der Stummfilmzeit, bei Griffith und Eisenstein. Griffith, so Godard, wollte durch den Schnitt Schauspieler einander annähern, Eisenstein hat interessante Einstellungswinkel erfunden. Sie suchten die Montage, fanden sie jedoch nicht in einem essentiellen Sinn. Diese Suche, so Godard, hat nirgendwo sonst als im Kino existiert[10]: die Montage war ein *Ziel* des Kinos, wurde aber *niemals wirklich gefunden*[11]. Dies unterstreicht er nochmals in einem Vortrag, den er ein Jahr später an der Pariser Filmhochschule La Fémis gehalten hat. Hier bezeichnet Godard die Montage als nie realisierte »Originalität« des Kinos[12]. Godard setzt also in seinen HISTOIRE(S) Griffith und Eisenstein fort, indem er – leidenschaftlich, also immer auch leidend mit Hinblick auf

---

7 Vgl. ebd. S. 50, 52, 59.

8 Vgl. Sergei M. Eisenstein, »Dickens, Griffith et nous (1)« (1942), in: *Cahiers du cinéma*, no. 231, août-septembre 1971. S. 16–22; (2) in: *Cahiers du cinéma*, no. 232, octobre 1971. S. 24–26 und 35–42; (3) in: *Cahiers du cinéma*, no. 233, novembre 1971. S. 11–18; (fin) in: *Cahiers du cinéma*, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 27–42. Vgl. hierzu auch Paech, *PASSION oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, S. 30.

9 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 233f. Peter Wollen (»Die zwei Avantgarden«) hat Godards dissoziatives Spiel mit semiotischen Prozessen jedoch einer von Eisensteins Montagetheorie geprägten (europäischen) Avantgarde zugerechnet. Auch Michael Witt (*Jean-Luc Godard*, S. 98) hat Godards Montagen in den HISTOIRE(S) mit Eisensteins Art verglichen, durch die Kombination von Bildern komplexe Affekte und Bedeutungen herzustellen (vgl. I.2.1).

10 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:37:40-00:39:16.

11 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:33:50-00:33:55. Vgl. für die schriftliche Fassung, die Daney am 26. Dezember 1988 in *Libération* veröffentlichte: Daney, Godard, »Godard fait des histoires«, S. 163: »Mon idée de praticien, de jardinier du cinéma, c'était qu'un des buts du cinéma, c'était d'inventer le montage […].« – »Als Praktiker und Gärtner des Kinos war es immer meine Idee, dass ein Ziel des Kinos die Erfindung der Montage war […].« Vgl. auch ebd. 00:35:44/S. 164: »Mais le montage, le cinéma ne l'a jamais trouvé.« – »Aber das Kino hat die Montage niemals gefunden.«

12 Vgl. Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: *T* 2, S. 242.

ein hartnäckig und fundamental sich entziehendes Ziel – sucht, was sie gesucht, aber nie gefunden haben. Über einzelne filmgeschichtliche Perioden hinweg macht Godard Filmgeschichte zu einer fortgesetzten Suche nach der Montage. Hat die Montage »niemals außerhalb des Kinos existiert«, heißt das, dass die *Suche* nach der *nie gefundenen, nie realisierten* Montage der Geschichte des Kinos ihren *eigenständigen* Charakter verleiht: Die Montage definiert für Godard das Kino grundlegend *und* sie führt dazu, dass es sich niemals »vollenden« kann; sie ist die Essenz des Kinos nur, insoweit sie nicht erscheint. Hat Vinzenz Hediger in den Histoire(s) den Versuch der Vollendung des Kinos zur modernen, selbstreflexiven Kunst mit einer eigenständigen, von den anderen Künsten verschiedenen Geschichte gesehen[13], dann vollzieht sich in den Montagen der Histoire(s) diese Kunstwerdung des Kinos zur modernen Kunst (als Suche nach) der Montage; und dann ist diese Kunstwerdung, entsprechend der stets unerreichbar bleibenden Montage, ein *unabschließbarer* Prozess. Auch Godard wird »die Montage« nicht finden.

Um diesen Prozess, diese Suche nach der Montage zu beschreiben, untersuche ich Godards Montagen in den Histoire(s) mit dem bewährten Methodentrio aus Maurice Blanchots Kritik, Jacques Derridas Supplément und Michel Foucaults Kommentar.

Für meine Annäherung von Godard an Blanchot folge ich Hediger, der Godards Versuch der Vollendung des Kinos zur modernen Kunst in den Histoire(s) anhand von Blanchots Kritik-Begriff demonstriert, für den Kritik das Werk vollendet, indem es auf eine in ihm verborgene, niemals ganz ausschöpfbare Bedeutung verweist, und so seine weitere Vollendbarkeit garantiert. Blanchots Kritik konserviert, indem sie alteriert. Parallel hierzu kann der Anfang der Histoire(s), also der Episode 1a gelesen werden, wenn Godards Stimme im Off verkündet: »Ne change rien pour que tout soit différent.«[14] »Ändere nichts, auf dass alles anders sei.« Ein (Fast-)Nichts ändert sich, womit *alles*, also das Ganze, gewahrt bleibt, während es sich eben doch subtil verändert. Die Kritik fügt sich dem Werk hinzu *als ein Nichts*, existiert nur *in ihrem Verschwinden* vor dem Werk, um das »Ganze« des Werkes erhalten zu können, während sie ihm eine infinitesimale Veränderung zufügt, die es lebendig und veränderbar hält[15]. Die Vollendung des Werkes ist aufgeschoben, da dieses von der Kritik ihm angefügte und es vollendende »Nichts« *nicht* näher bestimmt wird, und somit eine von der Kritik bewahrte Bedeutungsreserve bleibt, welche die weitere Vollendbarkeit des Werkes bewahrt. Mit Blanchot lässt sich sagen, dass Godards Montagen Kritiken sind, welche die Lebendigkeit und Bedeutungsoffenheit des Werkes Histoire(s) du cinéma und einer ganzheitlichen Idee des Kinos durch subtile Veränderungen konservieren.

Das Supplément des Kinos wiederum hatte ich bei Daney in Form der Mise en Scène, der differenziellen Schrift und des Kinos selbst in der Ära des Fernsehens analysiert. In den Histoire(s) taucht es nun auf in Gestalt der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst in der Nouvelle Vague (III.2), als Projektion (III.3) und als (immer noch zu ergänzende, zu findende) Montage (III.4). Bei Derrida markiert das Supplément einen

13 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

14 HdC 1a, 00:23.

15 Vgl. Blanchot, »Qu'en est-il de la critique?«. Wir erkennen hierin auch die subtile »Mutation des Ganzen«, die für Deleuze aus Godards »Methode des ZWISCHEN« hervorgeht. Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 233f.

wiederholt eingeschriebenen Mangel an Bedeutung in der Bewegung der Schrift. Mit Derridas Supplément-Begriff verstehe ich Montage in Godards HISTOIRE(S) als fortlaufende Entfaltung eines bedeutungsoffenen Sinnzusammenhangs, sowie – als nie realisiertes Wesen des Kinos – als Supplément des Kinos, das am Kino immer noch zu ergänzen bleibt.

Als Kritiken im Sinne Blanchots beziehen sich die Montagen der HISTOIRE(S) auf ein Kunstwerk, die HISTOIRE(S) selbst, das sie weiter vollenden, und als Kette von Suppléments auf eine endlose Entfaltung von Signifikanten. Versteht man die Montagen in den HISTOIRE(S) auch mit Michel Foucault als *Kommentare*, lässt sich zwischen dem Einzelwerk und der Signifikantenkette der Fokus auf das historisch-epistemologische Objekt »Kino« scharfstellen, das weiter zur Kunst zu vollenden und als Primärtext – als niemals ganz realisierte »Montage« – weiter herzustellen bleibt. Foucault versteht unter dem Kommentar eine epistemologische Diskursmodalität, die (religiöse, medizinische, juristische, historiographische) Diskurse wiederholt und dadurch bewahrt und bestätigt, während sie sie gleichsam zum Gegenstand einer fortlaufenden Auslegung macht. Dabei spricht Foucault von einem Primärtext, der vom Sekundärtext, dem Kommentar, weiter ausgelegt wird. In *L'ordre du discours* (1971) schreibt Foucault dem Kommentar die Rolle der Auflösung der Trennung zwischen Primär- und Sekundärtext (Kommentar) zu: Der Kommentar konstituiert den Primärtext dadurch, indem er ihn wiederholt[16]. Da er gleichsam immer auch »etwas anderes« als der Primärtext sagt, bewahrt er dessen Unvollendetheit, also die Notwendigkeit weiterer Kommentare und Auslegungen. Analog dazu wäre Montage bei Godard ebenso Primär- wie Sekundärtext. Montage ist zum einen der Kommentar, der den Primärtext wiederholt und vollendet, ihn aber auch seiner Vollendung entzieht, weiter auslegt, neu öffnet, fortschreibt: so funktionieren die konkreten Montagen der HISTOIRE(S) als Kommentare. Zum anderen ist Montage der (durch den Kommentar entstehende) nie vollständige Primärtext und das niemals ganz erreichte Ziel und Wesen des Kinos.

Als Kommentare beziehen die Montagen in den HISTOIRE(S) viele verschiedene Diskurse (Wissenschaften, Medien, Künste) mit ein, kommentieren damit aber immer nur einen Primärtext *des Kinos*, der auf dessen singuläres Wesen – die Montage – verwiesen bleibt. Dieses Spiel zwischen Primär- und Sekundärtext lässt sich gerade im Gespräch Godards mit Daney veranschaulichen. Um zu erklären, was er mit Montage meint, spricht Godard über die Überschneidung der Lebensspannen von Kopernikus (1473–1543) und des Arztes Andreas Vesalius (1514–1564), dem Begründer der modernen Anatomie. Um die Parallelität der Leben der beiden Forscher darzustellen, ohne sich der Sprache zu bedienen, brauche man, so Godard, das Kino, also die Montage. Auf diese Weise entstehe »Geschichte«, wie sie nur das Kino machen könne[17]. Godard geht es nicht um einen wissenschaftlich und historisch stichhaltigen Vergleich zwischen Kopernikus und Vesalius, sondern um eine Demonstration dessen, was er unter Montage als Spezifikum des Kinos versteht. Godard betont, dass *nur* das Kino diese Art von Geschichte gemacht habe[18].

16 Vgl. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18.

17 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:30:00-00:32.20.

18 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:31:40.

Wenn der Biologe François Jacob (1920–2013) (nun nimmt Godard auch noch die Biologie hinzu) mit Bezug auf Kopernikus und Vesalius in einem Buch schreibe, etwas finde »im selben Jahr« statt, dann mache er »keine Biologie«, sondern »Kino«: »François Jacob hat das gemacht, bei ihm habe ich diese Idee gefunden, wenn er sagt: ›im selben Jahr‹. Was macht er in diesem Moment? Er macht keine Biologie mehr, er macht Kino.«[19]

Nun kann gefragt werden, worin der Erkenntnisgewinn besteht, wenn das rein visuelle Vergleichen des Kinos von einem sprachlich-literarischen Vergleichen (wie bei Jacob) entkoppelt wird. »Vergleiche« hatten ja längst außerhalb des Kinos und seiner Montage statt, in der Sprache, der Wissenschaft und der Literatur, auf die sich Godard mit Verweis auf Jacobs Text bezieht. Warum soll Jacob also »Kino« und nicht vielmehr »Literatur« machen, wenn er in einem Text einen solchen Vergleich zieht? Wäre es nicht sinnvoller, die Montage des Kinos aus der literarischen Geschichtsschreibung, aus den sprachlichen Mitteln zur Herstellung von Gleichzeitigkeit abzuleiten als umgekehrt?

Die literarische Dimension von Godards Filmen wurde in der Forschung vielfach hervorgehoben (vgl. I.2.2), etwa von Christa Blümlinger mit Hinblick auf eine von Brüchen und Differenzen geprägte, ebenso filmische wie literarische Selbstporträtierung des Filmemachers (vgl. für eine ausführlichere Behandlung der Spannung zwischen Schreiben und Montieren in den HISTOIRE[S] III.4.2). Jedoch hat Blümlinger das Primat hervorgehoben, welches das Sehen für Godard einnimmt, sind doch für ihn »Bilder das Leben, und Texte der Tod«[20], während er versucht, »mit den Mitteln des Audiovisuellen zu schreiben, ohne diese Geschichte(n) festzuschreiben«, um ein »Glaubensbekenntnis zum Kino«[21] zu formulieren. Godard selbst hat dies 1996 in einem Interview mit Jean-Michel Frodon folgendermaßen ausgedrückt:

> »Aber heute will man lieber interpretieren als hinschauen, man will immer irgendeinen Diskurs ›über‹ etwas anfügen. In meinen Augen ist dieses Phänomen an eine Ermattung des Kinos gebunden, das doch erlauben müsste, zu sehen, während man heute der Frage, ›was etwas sagen soll‹, mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem, was man sieht.«[22]

Auch die Abfolge der Titel von Godards letzten beiden vollendeten Langfilmen, ADIEU AU LANGAGE (CH/FRA 2014) und LE LIVRE D'IMAGE (CH 2018), kündigen eine Dramaturgie an, bei der die Sprache zugunsten der Bilder verabschiedet wird. LE LIVRE D'IMAGE, das zahlreiche Motive der HISTOIRE(S) wiederaufnimmt und mit neuen Bildern kombiniert, verweist auf ein »Buch«, das von den *Bildern* des Kinos komponiert wird, diese

19 GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:30:50. »François Jacob l'a fait, c'est chez lui que j'ai trouvé cette idée-là, quand il dit: ›à la même année‹, qu'est-ce qu'il fait là? Il fait pas de la biologie, il fait du cinéma.«

20 Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 305.

21 Ebd. S. 306.

22 Jean-Michel Frodon, Jean-Luc Godard, »Aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder« (1996), in: *T 2*. S. 391–393; 391: »Mais, aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder, on veut toujours ajouter un discours ›sur‹. A mes yeux, ce phénomène est lié à l'affaiblissement du cinéma, qui devrait permettre de voir, alors que maintenant on prête plus d'attention à ce que ›ça veut dire‹ qu'à ce qu'on voit.«

Bilder (als *Bild*-Buch) eint und so das Kino zu *dem* (einen) großen Primärtext und universalen Leitmedium erhebt, das allen anderen Diskursen, Künsten und Medien (auch der Literatur und der Schrift) vorausgeht und sie dabei alle enthält. Ob es sich nun um literarische, biologische, anatomische, medizinische, physikalische oder astronomische Diskurse handelt: Godard nähert sich ihnen weniger als jener »Denker«, »Film-Schriftsteller« und »Kino-Philosoph«, als der er in der Forschung und im Journalismus immer wieder beworben wurde, und vielmehr als jener »Amateur«[23], den Daney in ihm gesehen hat. Hat Godard nicht selbst gerade den *Verlust* des Kinos als Instrument des Denkens und Erkennens beschworen (s.o.)? Als Liebhaber, nicht als Wissenschaftler oder Experte kommt Godard durch all seine Montagen, Assoziationen und Sprünge, durch all die anderen Künste, Diskurse, Techniken und Medien immer wieder auf seine Leidenschaft fürs Kino zurück, das für den passionierten Filmemacher nicht einfach nur Gegenstand einer Liebhaberei und auch nicht einfach nur eine »Kunst« oder eine »Technik« unter anderen Künsten und Techniken ist, sondern etwas viel grundlegenderes: ein fundamentales »Mysterium«. So raunt er es selbst in der Episode 2b der HISTOIRE(S) aus dem Off: »Je disais: ni un art, ni une technique. Un mystère.«[24]

Diese Kinoleidenschaft, die in den HISTOIRE(S) dem Kino auf den Grund gehen, bis zum Grund des Kinos vorstoßen will, hat Vinzenz Hediger zu einer Unterscheidung zwischen einem »archäologischen« und einem – Godard zugesprochenen – »paläontologischen« Verständnis von Filmgeschichte veranlasst. Im ersten Fall wird die Geschichte des Kinos medienarchäologisch im Feld anderer Künste, Medien und Diskurse verhandelt (vgl. I.4.2). Godard jedoch verwendet diese Korrespondenzen, um eine unabhängige, eigenständige Geschichte des Kinos zu erzählen, im Rahmen eines »paläontologischen« Unternehmens, in dem das Kino eine Geschichte eigenen Ursprungs und eigener Grundlegung in Abgrenzung zu anderen Künsten und Medien erhält[25]. Ist die Paläontologie die Wissenschaft von Lebewesen vergangener Erdzeitalter, deren Sedimente ausgegraben und untersucht werden, können die der Filmgeschichte entnommenen, in den HISTOIRE(S) remontierten Zitate und Bilder auch als fossile Rückstände der geologischen Vergangenheit des Kinos gedeutet werden, die von Godard ausgegraben und aufbewahrt werden, und auf eine Abstammungslinie verweisen, die Godard mit älteren Filmemacher*innen verbindet. Als Beispiele nennt Hediger Godards LE MÉPRIS (FRA/ITA 1963, den Daney 1970 in »Sur Salador« kommentiert hatte, vgl. II.2.4), in dem Fritz Lang seine eigene Rolle und Godard Langs Assistenten spielt, sowie André S. Labarthes Dokumentation LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, DIALOGUE EN HUIT PARTIES ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD (FRA 1967), in der Godard Lang über seine Herangehensweise interviewt. Mit dem Titel bezeichnet Godard Lang als Dinosaurier und sich selbst als Baby, was eine paläontologische Freilegung der Fossilien der älteren Filmemacher*innengeneration durch die jüngere sowie die Nachkommenschaft des »Dinosauriers« im »Baby« andeutet[26]. In diesem Sinne meint eine »paläontologische« Filmgeschichte eine von den anderen Künsten unabhängige Historie *nur des Kinos mit eigenem Familienstammbaum*, nach der

23 Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132.

24 HDC 2b, 23:38-23:40.

25 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«.

26 Vgl. ebd. S. 349.

Godard als Nachfahre Langs begriffen werden kann. Dabei benutzt Godard, wie Hediger vorschlägt, andere Disziplinen und Künste nur *vorübergehend* unter (medien-)archäologischen Gesichtspunkten, um mit ihnen diesen paläontologischen Abstammungsstammbaum des Kinos zu rekonstruieren. So beruft sich Godard auf den impressionistischen Maler Édouard Manet, der den Blick weiblicher Figuren aus der Innerlichkeit befreit, auf die Betrachter*innen zurücklenkt und auf diese Weise ein Blickmuster des Kinos vorwegnimmt, um darauf hinzuweisen, dass Manet »vor« Griffith kam – also um eine (Vor-)Geschichte *des Kinos* anzuzeigen[27]. In diesem Sinne kann auch folgende Auflistung aus einer frühen *Cahiers*-Kritik Godards aus dem Jahr 1958 zu Nicholas Rays Bitter Victory (USA 1957) interpretiert werden: »Es gab das Theater (Griffith), die Poesie (Murnau), die Malerei (Rossellini), den Tanz (Eisenstein), die Musik (Renoir). Aber nun gibt es das Kino. Und das Kino, das ist Nicholas Ray.«[28] Theater, Dichtung, Malerei, Tanz, Musik – sie sind hier keine Künste, die sich mit dem Kino überlagern, sondern identifiziert mit den Namen großer Filmemacher*innen, um unterschiedliche ästhetische Ausformungen und bestimmte künstlerische Errungenschaften *in der Geschichte des Kinos* zu beschreiben. Anstatt das Kino in der Geschichte der anderen Künste zu verorten, integriert Godard die anderen Künste in die Geschichte nur des Kinos, in welcher dann zwangsläufig ein*e Künstler*in auftauchen muss (Nicholas Ray), der*die »nur noch Kino«, »nichts als Kino« macht: »Rien que le cinéma«, so lautet die Überschrift einer Godard-Kritik von 1957 zu einem anderen Film von Ray, Hot Blood (USA 1956)[29].

Godards »paläontologisches« Vorgehen zeigt sich im Gespräch mit Daney und in den Histoire(s) gerade in seiner Bewertung der Montage. Godard untersucht nicht medienarchäologisch, wie die Technik der filmischen Montage aus den Praktiken der literarischen Collage oder der Historiographie hervorgegangen ist. Sondern er geht umgekehrt davon aus, dass sich die filmische Montage als Originalität des Kinos von allen anderen Künsten, Medien, Disziplinen und Diskursen in dem Maße abgrenzt, dass *sie* paradoxerweise noch dann als *deren* Vorgeschichte zu fassen ist, wenn die entsprechenden Künste etc. dem historischen Erscheinen des Kinos chronologisch weit vorausgehen. Soll das Kino seinen Ursprung nur in sich selbst haben, und ist Kino Montage – dann muss Montage in nicht-kinematographischen Formaten immer schon »Kino« gewesen sein. Das führt auch dazu, dass historisch und epistemologisch weit vom Kino entfernt liegende Diskurse (Biologie, Physik, Anatomie), deren Beziehung zum Kino sich nie ganz erschließt, eine nie ganz zu durchleuchtende historische (Bedeutungs-)Tiefe der »Geschichte des Kinos« erzeugen, und die Montage als Essenz des Kinos zur nie ganz einsehbaren Autorität verschlüsseln, der man sich nur über komplexe Umwege annähern kann.

Lässt sich gerade mit Foucault Godard dafür kritisieren, Kino nicht als historische Kunstform oder Technik, sondern als »Mysterium« zu behandeln, es »paläontologisch« auf einen nur in ihm liegenden Ursprung und eine ursprüngliche Einheit zu reduzieren,

---

27 Vgl. ebd. S. 354.

28 Jean-Luc Godard, »Au-delà des étoiles«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 79, janvier 1958. S. 44–45: »Il y avait le théâtre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir). Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c'est Nicholas Ray.«

29 Vgl. ders., »Rien que le cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 68, février 1957. S. 42–44.

während eine diskursanalytische, historisch-kritische Untersuchung, wie andere Diskurse und Dispositive das Wissensobjekt (mit-)strukturiert haben, unterlassen wird – dann lässt sich doch auch mit Foucault und seinem Kommentar-Begriff Godards Montage als paläontologische Diskursmodalität bestimmen, die aus dem Kino eine von anderen Künsten unabhängige Kunstform macht. Dies kann anhand der von Foucault rekonstruierten Funktion der Sprache der Renaissance gezeigt werden, in der Kopernikus und Vesalius gelebt haben. In *Les mots et les choses* (1966) legt Foucault dar, dass die Sprache der Renaissance zwei Komponenten hatte. Zum einen war Sprache ein »schweigendes«, allem Gesprochenen vorausgehendes nacktes Faktum, das nur auf sich selbst verwies. Zum anderen war sie eine »zweite Sprache«, also ein Kommentar, der diese »erste Sprache« zum Sprechen brachte und dabei den »unerschöpflichen Grund der Wörter« freilegte. Mit Foucault kann davon gesprochen werden, dass Godard die Renaissance-Diskurse von Kopernikus und Vesalius als Kommentare anwendet, um Montage als ursprüngliche, stumme, rein visuelle »Sprache« des Kinos zu konstruieren, als »ersten Text« (»Texte premier«)[30]. Diese tauchen dann nicht nur im Gespräch mit Daney als sprachliche Aussagen Godards auf, sondern auch in den HISTOIRE(S) in Form filmischer Montagen, die diese Diskurse in eine komplexe – montierte – (Vor-)Geschichte der Montage einbinden, um einen »Primärtext« des Kinos und seiner Geschichte zu konstruieren.

So stellt Godard die Verbindung zwischen Renaissance und Kino-Montage an einer Stelle der Episode 2b selbst her, anhand von Eisenstein sowie Vesalius und dem Maler El Greco (1541–1614), wenn er aus dem Off erklärt: »Aber die Geschichte des Kinos ist zunächst mit jener der Medizin verbunden: Die gepeinigten Körper Eisensteins verweisen nicht nur auf Caravaggio und El Greco, sondern auf die ersten Écorchés von Vesalius.«[31] Mit Bezug auf Eisenstein und El Greco vermutet Joachim Paech, dass sich Godard für seinen Film PASSION (FRA/CH 1982), in dem ein Filmemacher namens Jerzy (Jerzy Radziwiłowicz) berühmte Gemälde szenisch nachstellt (unter anderem von El Greco), an einem Aufsatz Eisensteins über El Greco orientiert haben muss – beiden, Eisenstein wie Godard, gehe es um kunstgeschichtliche Vorbilder, so es »die Elemente des Kinematischen (Eisenstein) seien, die das Wesen szenisch-filmischer Produktivität in Gemälden antizipieren.«[32] Gerade Eisenstein kann als Vorbereiter einer modernen Medienarchäologie begriffen werden, als der er im Rahmen des Konvoluts seiner *Notizen zu einer Allgemeinen Geschichte des Kinos* (1946) erscheint, in dem er Kino und seine Geschichte im Kontext anderer Künste und Kulturtechniken untersucht[33]. Lassen sich nun mit Paech

30 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 115. Im Original: *Les mots et les choses*, S. 93.

31 HDC 2b, 23:52-24:04. »Mais l'histoire du cinéma est d'abord liée à celle de la médecine: les corps torturés d'Eisenstein, par-delà le Caravage et le Greco, s'adressent aux premiers écorchés de Vésale.«

32 Paech, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, S. 33. Vgl. für Eisensteins Aufsatz über El Greco: Eisenstein, »El Greco y el cine«, in: ders., *Cinematisme. Peinture et cinéma*. Hg. v. François Albera. Brüssel: Éditions Complexe, 1980. S. 15–104.

33 Vgl. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*. Godard hat die Episode 3b seiner HISTOIRE(S) dem *Notes*-Mitherausgeber, Filmhistoriker und ehemaligen Leiter des Eisenstein-Archivs und Moskauer Filmmuseums Naum Kleiman gewidmet (Godard schreibt ihn »Nahum Kleiman«). Vgl. HDC 3b, 00:28.

sowie mit Jacques Aumont, Jean-Louis Leutrat oder Raymond Bellour Godards intermediale Vermittlungsversuche zwischen Kino, Malerei, Literatur und Video hervorheben (vgl. I.2.1)[34], so erklärt Godard doch kurz vor der zitierten Stelle der Episode 2b im Voiceover, dass das Kino ein »Mysterium« sei[35]. In diesem Fall kann argumentiert werden, dass Godard Eisenstein erwähnt, um das Thema Montage *anzudeuten*, während er es gleichzeitig von Eisenstein *entkoppelt*, um es nicht nur (mit Eisenstein) an El Greco, sondern auch an die noch weiter vom Kino entfernte Anatomie anzudocken – womit Godard die (eisensteinsche) Medienarchäologie nur benutzt, um (quasi »anatomisch«) eine Paläontologie und damit das »Mysterium« des Kinos zu sezieren, das auch als Mysterium der Montage bezeichnet werden kann. Jedes »positive« Wissen von der Montage ist hier nur ein Instrument, das immer tiefer hineinführt ins Gewebe ihres eigenen Geheimnisses, in ein nie ganz zu durchdringendes historisches Verweissystem aus multiplen Umwegen und Ablenkungen, das anatomische Diskurse ebenso miteinschließt wie die komplexe, verworrene Anatomie des (Film-)Historischen selbst, die Godard hier qua Montage »auftrennt«, in ihrer Opazität offenlegt. Dieses Mysterium und diese Umwege werden auf einer sprachlichen Ebene von Godards Off-Kommentar wie auf der visuellen Ebene von der filmischen Montage untersucht: Godard lässt das Bild der Konturen einer Kamera, die wie in einem Schattenspiel in hartem Kontrast zum weißen Hintergrund nur als schwarzer Scherenschnitt zu erkennen ist (aus Godards Scénario du film Passion, FRA/CH 1982), auf das Bild einer Frauenstatue überblenden, womit das archaische, aufs Wesentliche reduzierte, dunkel-geheimnisvolle Symbolbild »des Kinos« sich im Bild eines Körpers verkompliziert, der als Körper Assoziationen zur Anatomie wie auch als Kunstwerk zur Bildhauerei und zur Kunstgeschichte erlaubt. Qua Montage operiert Godard am Körper des Kinos, den er als kunsthistorisch-ästhetisch-archäologisches Objekt analysiert, um dabei doch nur die Physis des Kinos selbst, einen immer schon montierten Bild-Körper freizulegen, in dem sich die Montage als Wesen des Kinos verdunkelt und entzieht.

So wird Godards Montage, bestehend aus visuellen sowie sprachlich-diskursiven Elementen, als Kommentar und paläontologische Diskursmodalität erkennbar, die das Kino mit einer eigenen, aber weitläufigen, geheimnisvollen, nie ganz einsehbaren Vergangenheit ausstattet, und so die Montage zum komplexen und mysteriösen Primärtext (nur) des Kinos erhebt. Bezieht sich das Kommentieren dabei auf ein Mysterium des Kinos und auf die Montage als Mysterium, bleibt die Vollendung des Kinos, als Kunst der Montage, zur eigenständigen Kunst ein unabschließbarer Prozess.

34 Verwiesen sei hier vor allem auf die Beiträge der Genannten in der Zeitschrift *Revue belge du cinéma*, no. 22–23 von 1988, oder auf Bellours *L'entre-images*.

35 Vgl. HdC 2b, 23:38-23:40.

III.2 Episode 3b: Das Supplément in der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst

III.2.1 Henri Langlois und die Offenbarungen des materiellen Filmerbes

Dass es sich bei der Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigener Geschichte in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA um einen *aufgeschobenen* Prozess handelt, werde ich in diesem Kapitel anhand von Godards Auseinandersetzungen mit seinem eigenen filmgeschichtlichen Erbe weiter ausführen. Dazu wende ich mich der Episode 3b mit dem Titel »Une vague nouvelle« zu, in der Godard die Geschichte der Nouvelle Vague erzählt. Hier behandelt Godard die Präservation und Präsentation des materiellen Filmerbes in der Cinémathèque Française von Henri Langlois, in der die Pariser Nachkriegs-Cinephilen und späteren Angehörigen der Nouvelle Vague wie Godard das Kino entdeckten, sowie die von mir sogenannte »symbolische Ahnenlinie«, welche die Nouvelle Vague zwischen sich und den Künstler*innen der Vorgänger*innengeneration etablierte. Diese zwei Modalitäten der Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigener Geschichte untersuche ich mit den Logiken der Kritik, des Kommentars und des Suppléments des Kinos, das den Bedeutungsausstand in einem weiter zu vollendenden und auszulegenden Primärtext des Kinos garantiert.

Um in Godards Kommentararbeit an diesem Text einzusteigen, wähle ich eine längere Sequenz, in der Godard Porträts des Filmemachers Jean Epstein (1897–1953) und Standbilder aus dessen Filmen von der Voiceover-Stimme des Schauspielers François Périer kommentieren lässt, der eine Textpassage aus Hermann Brochs *Tod des Vergil* (1945) verliest – eine Tonsequenz aus Godards SOIGNE TA DROITE (FRA/CH 1987). Godard zeigt eine Reihe von Photographien von Epstein sowie Bilder aus Epsteins Dokumentarfilm über einen Ausbruch des Ätna, LA MONTAGNE INFIDÈLE (FRA 1923), sowie aus LA CHUTE DE LA MAISON USHER (FRA 1928), Epsteins Adaption der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allen Poe[1]. Schon der Ätna, der mehrmals gezeigt wird, stellt eine Beziehung zu Poe her, nämlich zu dessen Text »Eureka« (1848). Dort wird die Spitze des Ätnas zu

1 Vgl. für die gesamte Sequenz: HDC 3b, 10:23-11:09.

einem zentralen Aussichtspunkt, von dem aus potenziell das gesamte Universum in seiner körperlich-spirituellen Einheit erfasst werden kann, so man sich schnell genug um die eigene Achse dreht, um die einzelnen, voneinander unterschiedenen Elemente in einem einzigen Strom aufzulösen[2]. Auch in seinem Text »Le cinématographe vu de l'Etna« (1926), in dem Epstein unter anderem von seinen Dreharbeiten zu La montagne infidèle berichtet, beschreibt der Filmpionier in einem imaginierten Dialog mit dem frühen italienischen Filmtheoretiker Ricciotto Canudo (1877–1923) eine Annäherung an den Krater des Ätna, und denkt darüber nach, wie das Kino alle Einzelphänomene einer einheitlichen, sublimen Bewegung des Lebens unterwerfen kann[3]. Das Kino wird von Godard als Ganzheit, universelle Bewegung des Lebens, alles belebende Kraft angezeigt[4]. Es vermischt sich mit dem Universum, ersetzt das Universum, wird als eigenes Universum erkennbar, als »Schöpfung eigenen Rechts«.

Im Anschluss zeigt Godard ein Bild, das die Gebrüder Lumière zeigt, die Erfinder des Kinematographen[5]. Ist das Kino ein Universum für sich, muss es seinen Ursprung in sich selbst tragen, den Godard mit der Erfindung seines technischen Apparates assoziiert. Aus medienarchäologischer Sicht ist diese Ursprungserzählung fragwürdig, angesichts von diversen einzelbildbasierten Vorläufer-Dispositiven des Kinematographen (bei Étienne Jules-Marey, Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz oder Thomas Edison), die tendenziell eine größere Verwandtschaft zu heutigen digitalen Bildverarbeitungspraktiken unterhalten als der lumièresche Kinematograph[6]. Doch geht es Godard nicht um eine technikgeschichtliche Aufarbeitung der Genealogie des Kinos, sondern darum, dem Kino, als Kommentator, eine mythische Geschichte zu verleihen. Wenn bei Foucault der Kommentar als »zweite Sprache« eine ursprüngliche, »stumme« Sprache bzw. einen »ersten Text« durch dessen Wiederholung erst zum Sprechen bringt (vgl. III.1), funktionieren gerade hier die audiovisuellen Fragmente wie Kommentare zu einem Primärtext des Kinos, insoweit gerade ihre Wiederholungen sanften Belebungen einer vormaligen »Stille« und eines »Schweigens« gleichkommen. So gibt es hier einen Verweis auf eine »Ausweitung des Schweigens« (»amplification du silence«[7]), während Godard auf einer Texttafel auf einen »Orkan an Gemurmel« hinweist (»Ouragan de mur mures«) und der (mit einem Echoeffekt versehene) Satz zu hören ist: »Ich bin der

---

2 Vgl. Edgar Allen Poe, »Eureka« (1848), in: ders., *Poetry, Tales and Selected Essays*. New York: Library of America, 1996. S. 1257–1259; 1261f: »He who from the top of Ætna casts his eyes leisurely around, is affected chiefly by the *extent* and *diversity* of the scene. Only by a rapid whirling on his heel could he hope to comprehend the panorama in the sublimity of its *oneness*.« Hervorhebungen im Original.

3 Vgl. Jean Epstein, »Le cinématographe vu de l'Etna« (1926), in: ders., *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1*. Paris: Seghers, 1975. S. 131–152; 133. Zum Einfluss Poes auf Epstein vgl. Jun Fujita, »Eureka contre Eureka – Les paysages de l'Etna chez Poe, Epstein et Aoyama«, in: *Vertigo*, no. 31, juillet 2007. S. 34–37.

4 In »Le cinématographe vu de l'Etna«, S. 134, beschreibt Epstein diese Kraft als »Animismus«.

5 Vgl. HdC 3b, 11:15-11:27.

6 Vgl. Albera, Braun, Gaudreault, »Introduction«.

7 HdC 3b, 10:58-11:02.

Fehler, der lebt, ich bin Jean« (»Je suis l'erreur qui vit, je suis Jean«[8]). »Mur mures« ist ein Wortspiel, in dem Godard mit dem Trennen und Verbinden von Silben spielt: »murmure« heißt »Murmeln« oder »Raunen«, während »mur mures« auf »mur murs« (»Mauer, Mauern«) oder »mur mûrs« (»reife Mauern«/»reife Wände«) verweist. Das »mur mures« markiert eine graphische, das »Je suis Jean« eine auditive Wiederholung. »Gemurmel« und Wiederholungen können als Zeichen einer »zweiten Sprache« gelesen werden, die jene erste, »stumme« Sprache langsam zum Murmeln und Sprechen bringt, sie wiederholt, ebenso wie bei Foucault der kommentierende Sekundärtext den Primärtext wiederholt und vollendet. Dabei unterstreichen diese Wortspiele den undeutlichen, uneindeutigen, unvollendeten, immer auch »fehlerhaften« Charakter (»Je suis l'erreur…«) dieser Primärsprache/dieses Primärtextes. In *La naissance de la clinique* (1963) schreibt Foucault, dass der Kommentar einen Bedeutungsüberschuss voraussetzt, einen Überschuss seitens der Signifikate, aber auch seitens der Signifikanten, die der Kommentar etwas sagen lassen kann, was gar nicht in ihnen angelegt war[9]. Dieses Spiel mit dem Überschuss der Signifikanten der Filmgeschichte ist bei Godard besonders evident. Der Echoeffekt, mit dem er auf der Tonspur den Satz »Je suis Jean« bearbeitet, spielt, ebenso wie das langsam sich einschreibende Textinsert »Hep! Stein«[10], mit dem Namen von Jean Epstein, aber auch mit seinem eigenen Vornamen »Jean-Luc«. Das »mur mures« ist auch eine Anspielung auf den Dokumentarfilm MUR MURS (FRA/USA 1981) von Agnès Varda. Sprachspiele solcher Art durchziehen die gesamten HISTOIRE(S) und in einem gewissen Sinne Godards gesamtes Werk[11]. Godard bildet mit den Signifikanten der Filmgeschichte neue Kombinationen und schreibt ihnen Bedeutungen zu, die nicht in ihnen vorhanden waren, aber durch den Kommentar als immer schon in ihnen vorhandene verankert werden.

Nach dem Ende der Epstein-Broch-Lumière-Sequenz, in der Godard das Kino zum vielschichtigen Primärtext erhebt, der das Kino als Wirklichkeit und Schöpfung eigenen Rechts bezeugt, wendet er sich jenem zentralen Ort zu, an dem dieser Primärtext einst den cinephilen Jüngern offenbart wurde: dem »Kinotempel« der Cinémathèque Française, die 1935 von Henri Langlois gemeinsam mit Jean Mitry und Georges Franju in Paris gegründet, lange von Langlois geleitet wurde und als Archiv und Vorführort für Filme wie auch als Museum der Filmgeschichte diente. Hier sammelte und zeigte Langlois alte Filme, um einen Überblick über die Filmgeschichte zu verschaffen; hier lernten die jungen Pariser Cinephilen, die Kritiker*innen der *Cahiers du cinéma* und späteren Vertreter*innen der Nouvelle Vague, darunter Godard, ihre Kunst und deren Geschichte kennen.

Godard blendet den Schriftzug »Le musée du réel«[12] ein, eine Anspielung auf Langlois' »musée du cinéma« und André Malraux' Essai *Le musée imaginaire* (1947)[13]. Hatte

8 HDC 3b, 10:46-10:50. Der graphische Wiederholungseffekt in »mur mures« und das Echo auf der Tonebene werden am Ende der Episode (HDC 3b, 24:31) wiederaufgenommen: »Mur murant de loin au loin«.

9 Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

10 HDC 3b, 11:03-11:09.

11 Vgl. hierzu etwa Dubois, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«.

12 HDC 3b, 11:38-11:55.

13 Vgl. Malraux, *Le musée imaginaire*.

Langlois auf den Leinwänden der Cinémathèque die Filmgeschichte durch ein Filmprogramm veranschaulicht, das ein vergleichendes Sehen möglich machte, zeichnete Malraux in seinem Essai die Formgeschichte der bildenden Kunst nicht nur durch Texte, sondern auch durch schwarzweiße photographische Reproduktionen von Kunstwerken nach – ein Vorgehen, auf das sich Godard für seine Histoire(s) berufen hat, erzählt er doch die Geschichte des Kinos mit den Bildern des Kinos selbst, wobei er auf Videoaufnahmen von Filmen und damit ebenfalls auf »Reproduktionen« zurückgreift[14]. Später beginnt Godard Le livre d'image (2018) mit dem schwarzweißen Bild eines nach oben deutenden Zeigefingers (ein Detail aus Leonardo da Vincis Gemälde *Johannes der Täufer*), der schon 1947 das Buchcover der Originalausgabe von Malraux' *Musée imaginaire* zierte. In Céline Gailleurds und Olivier Bohlers Essayfilm Jean-Luc Godard, le désordre exposé (FRA 2012) hat André S. Labarthe Godard, Langlois und Malraux zusammengedacht: Bei allen dreien verbindet sich, so Labarthe, die Montage als Annäherung zwischen Bildern mit einer Form der Kritik, die Bilder und Filme miteinander vergleicht. Hat Langlois aus dem Kino eine moderne Kunst mit eigener Geschichte gemacht, indem er Filme sammelt und materiell präserviert, entspricht dies auch einer »kritischen« Tätigkeit.

Diese »Kritik« schließt ein – kritisches – Offenlegen von Leerstellen mit ein. Denn Godard betont, Langlois habe die Nouvelle Vague vor allem mit den *Lücken* der Filmgeschichte vertraut gemacht, also mit jenen Filmen, die verschollen oder nur in fragmentierter Form erhalten waren oder nie vollendet wurden: »Le vrai cinéma était celui qui ne peut pas se voir« – »das wahre Kino war jenes, das man nicht sehen kann.«[15] Dieser unsichtbar gebliebene Teil des Kinos verweist zunächst auf Gefahren und Herausforderungen bei jenem Vorgang, der von Daney und Deleuze als »Konservieren« und von Hediger als »Präservieren« des zu kuratierenden und vorzuführenden Filmerbes durch Henri Langlois beschrieben wurde[16]. Wie Paolo Cherchi Usai gezeigt hat, schließt gerade die Vorführung analogen Filmmaterials paradoxerweise seine materielle Abnutzung und Zerstörung mit ein, weswegen seine kuratorische Präsentation und materielle Präservation stets zusammengedacht werden müssen[17]. Andere Filme wurden schlicht nie aufbewahrt, oder sie wurden nie vollendet. So macht Godard diese »Unsichtbarkeit« des Kinos an Titeln wie Frank Borzages The River (USA 1929) fest, dessen Material zum

---

14 Malraux hatte 1968 als Kulturminister Langlois als Leiter der Cinémathèque vorübergehend entlassen, was den Widerstand von u.a. Godard, Rivette, Truffaut und Chabrol zur Folge hatte und auch Chaplin, Orson Welles und andere internationale Filmemacher*innen mobilisierte. Dieser Aspekt des Verhältnisses Malraux-Langlois wird von Godard nicht thematisiert. Zur Affäre Langlois vgl. Georges Patrick Langlois, Glenn Myrent, *Henri Langlois – Premier citoyen du cinéma*. Paris: Denoël, 1986.

15 HdC 3b, 15:44-15:48.

16 Vgl. Daney, »André Bazin«, in: *CJ* 2, S. 41. Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17. Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 347.

17 Vgl. Sonia Campanini, Vinzenz Hediger, Ines Bayer, »Minding the Materiality of Film. The Frankfurt Master Program ›Film Culture: Archiving, Programming, Presentation‹«, in: *Synoptique*, vol. 6, no. 1, 2017. S. 79–96; 79f. Vgl. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI, 2001.

größten Teil verloren ging, oder an Eisensteins unvollendet gebliebenem QUE VIVA MEXICO (USA/MEX 1932, eine restaurierte Fassung datiert von 1979, vgl. hierzu I.3.7)[18]. Besonders auffällig ist jedoch, dass Godard aus den materiellen Lücken der Filmgeschichte ästhetische Lücken formt: Nicht das materielle Bewahren oder Verlieren interessiert Godard, sondern eine sich auch auf erhaltene Filme ausdehnende Aura des Geheimnisses. In die Reihe der »verschollenen« Filme nimmt Godard daher einen Film auf, den man kaum als »verschollen« bezeichnen kann: SUNRISE von Friedrich Wilhelm Murnau (USA 1927). Godard zeigt eine von Autos und Straßenbahnen rhythmisierte Großstadtszene aus Murnaus Film und kommentiert: »So auch die Straßenbahnen in SUNRISE. Weil schon vergessen, noch verboten, weiter unsichtbar. Das war unser Kino.«[19] Auch diese erhaltenen Szenen, die für Godard »unser Kino« (der Nouvelle Vague) repräsentieren, sind für Godard »vergessen«, »verboten«, »unsichtbar«. Gewiss kann SUNRISE an dieser Stelle als Hinweis auf das Werk eines Filmemachers gelten, von dem viele Filme verschollen sind. So etwa FOUR DEVILS (USA 1928), anhand dessen Jean-Louis Comolli in einem Text von 1963 die Unvollständigkeit der Geschichte des Kinos demonstriert[20]. Allerdings verweist Comolli auch darauf, dass umgekehrt die »wenigen« erhaltenen Filme von z.B. Kenji Mizoguchi einen neuen Zugang zum Kino öffnen. Dabei betont Comolli die Rolle der (Film-)Kritik, die ausgehend von erhaltenen Werken arbeitet, diese »verlebendigt« und in eine lebendige Beziehung zum Publikum setzt. In Godards Bezugnahme auf Murnaus SUNRISE kann diese Form der Kritik in der Umkehr eines materiellen Fehlens in ein ästhetisches Geheimnis, also im Beharren auf der »Unsichtbarkeit« eines gleichwohl »sichtbaren« Films gesehen werden, die diesen lebendig bleiben lässt. Erinnert Comollis Kritik-Verständnis an jenes von Maurice Blanchot, bei dem die Kritik das Werk lebendig hält, indem sie es in seinem Bedeutungspotenzial für ein »kommendes« Publikum bewahrt, so kann Godards Geste an dieser Stelle erst recht mit Blanchot verstanden werden, insoweit er die »kritische« Geste Langlois' ergänzt und ins Geheimnisvolle und Unvollendete verlängert: Langlois ist ein die Filme präsentierender, sie in ihrer programmatischen Zusammenstellung montierender Kritiker, der, angesichts des materiellen Verbleichens und Verschwindens von Filmmaterial, das Kino in seiner immer auch lückenhaften Dimension bewahrt, es als Kunst mit eigener Geschichte offenbart, die immer auch einem drohenden Verfall abgerungen werden muss; Godard ist ein ebenfalls montierender Kritiker, der in seinen HISTOIRE(S) Fragmente der Filmgeschichte neu anordnet, wobei er die materiellen Lücken der Filmgeschichte in eine verborgene Bedeutungsressource, ein Geheimnis umdeutet, und damit die langloische Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst als fortlaufenden Auslegungsprozess fortführt. Was der Kritiker Godard Langlois hinzufügt ist ein *Supplément*, ein Mangel an Sichtbarkeit und Bedeutung in den von Langlois gezeigten Filmen.

Dieser Kritiker inszeniert sich in der Episode 3b auch als Kommentator, der einen in der Epstein-Poe-Lumière-Passage rekonstruierten, in der Cinémathèque Française »offenbarten« oder »verkündeten« Primärtext des Kinos entlang seiner Mysterien und

---

18 Vgl. HDC 3b, 16:17-16:25 für Borzage und 17:18 – 17:31 für QUE VIVA MEXICO.

19 HDC 3b, 17:34-17:50. »Idem avec les tramways de l'AURORE. Parce qu'oublié déjà, interdit encore, invisible toujours. Tel était notre cinéma.«

20 Vgl. Jean-Louis Comolli, »Vivre le film«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 141, mars 1963. S. 19–20.

Geheimnisse weit über die Zeit Langlois' und der Nouvelle Vague hinaus zu bewahren hat – nicht zuletzt, indem er immer wieder auf seine Mysterien und Geheimnisse zurückkommt, oder ihn nachträglich mit solchen ausstattet. Versteht Foucault den Kommentar als Exegese eines heiligen Textes, in dem das Wort Gottes »geheim bleibt, immer jenseits seiner selber«[21], dann bezieht sich Godard auf einen »heiligen Text des Kinos«. Von dessen »Offenbarung« oder »Verkündigung« kann deswegen gesprochen werden, da Godard eine photographische Darstellung der Familie Lumière vor einer Kinoleinwand mit dem Bild eines Engels (aus einem Gemälde von Benozzo Gozzoli) überblendet[22]; später erscheint Langlois in der rechten Bildhälfte, gemeinsam mit dem Erzengel Gabriel aus Sandro Boticellis *Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481)[23], und kurz darauf Langlois mit Maria (aus demselben Gemälde Boticellis), welche die Frohe Botschaft, die Verkündigung des Erzengels empfängt[24]. Den jungen Cinephilen der Nouvelle Vague wird das Kino »verkündet« vom Erzengel »Monsieur L'ange«, wobei Godard wieder mit den Signifikanten der Filmgeschichte spielt: in »Langlois« versteckt sich »l'ange«, »der Engel«. »Un soir nous nous rendîmes chez Henri Langlois, et alors, la lumière fut.«[25] – »Eines Abends gingen wir zu Henri Langlois, und es ward Licht« – Godard spielt im Nachsatz auf den Anfang der Genesis, der biblischen Schöpfungsgeschichte an. Die Cinémathèque wird zu einem tempelgleichen Ort, an dem die Filme einen heiligen Primär- und Gründungstext enthüllten, der das Kino als eigene Schöpfung mit eigener Geschichte und eigenem Ursprung offenbarte, und der vom Kommentator Godard weiter fortgeschrieben und tradiert wird. Durch seine Selbstinszenierung als Dirigent, der an einem Notenpult stehend in einer orphischen Pose[26] die »Geister« der Bilder, die einst die Leinwände der Cinémathèque bevölkerten, heraufbeschwört und anleitet[27], verschafft sich Godard die Autorität eines Hohepriesters. Dieser gibt sich aber nicht nur als souveräner und »bewusster Bilderarrangeur«[28], sondern auch als Kommentator zu erkennen, der einen *Text* – vor ihm auf einem Notenpult liegt eine Partitur, wobei sich einmal eine Kamera mit der Aufschrift »Cinematograph« an deren Stelle setzt[29] – liest und auslegt, indem er ihn in Form heterogener Zitate und Fragmente orchestriert, lebendig hält, seine Autorität für die Zukunft bewahrt. Der Kommentator wiederholt die Gesten des Erzengels, Lichtmachers und Verdunklers Langlois, so wie es sich beim Kommentar um eine Wiederholung des Primärtexters handelt. Während Godard sagt, »et alors, la lumière fut«, betätigt er eine neben ihm stehende Dimm-Lampe, die er erst ausschaltet, dann heller

21 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 15.

22 Vgl. HdC 3b, 11:29-11:33.

23 Vgl. HdC 3b, 12:01.

24 Vgl. HdC 3b, 12:18.

25 HdC 3b, 14:32-14:45.

26 Vgl. Aumont, *Amnésies*, S. 39–45, der vom Kino in den Histoire(s) als »l'›Orphée‹ de la mémoire du siècle« spricht.

27 Vgl. für Godard als Dirigenten eines »Geisterorchesters« vergangener Projektionen Antoine de Baecque, Philipp Sollers, Serge Toubiana, »Il y a des fantômes plein l'écran… Entretien avec Philippe Sollers«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 513, mai 1997. S. 39–48; 39.

28 Georges-Didi Huberman (*Passés cités par JLG*, S. 29f) hatte Godard als »organisateur conscient« beschrieben, der sich durchs Zitieren seiner Autorität versichert.

29 Vgl. HdC 3b, 17:00-17:05.

und noch etwas heller macht, um sie wieder zu löschen[30]. Indem er die Lücken in der archivierbaren Filmgeschichte zu Mysterien in den Werken (v)erklärt, die weiterer Kritik bedürfen, und indem er im Spiel mit der Dimm-Lampe die langloische Geste der Enthüllung des Kinos um ein Verlöschen des Lichtes ergänzt, bewahrt er im kommentierten Text des Kinos in der Nachfolge von Langlois ein Geheimnis, das weitere Auslegungen erfordert.

III.2.2 Fritz Lang und die symbolische Ahnenlinie der Nouvelle Vague

Neben der Offenbarung des materiellen Filmerbes durch Henri Langlois ist der zweite Modus der – aufgeschobenen – Vollendung des Kinos zur modernen Kunst mit eigener Geschichte die »symbolische Ahnenlinie«, die die jungen Cinephilen, Kritiker*innen und Filmemacher*innen der Nouvelle Vague zwischen sich und jenen Regisseur*innen der Vorgänger*innengeneration etablierte, als deren künstlerische »Nachkommen« sie sich begriffen[31]. Wenn Godard den echten Fritz Lang in seiner eigenen Rolle in LE MÉPRIS auftreten ließ und in LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ interviewte (vgl. III.1), dann taucht Lang auch in dieser Episode 3b der HISTOIRE(S) auf – wenngleich, in diesem Fall, in Form seiner Filme, nicht »in Person«.

Symbolische Ahnenlinien in der Filmgeschichte und der französischen Filmkultur spielen auch bei Serge Daney eine wichtige Rolle. In *Persévérance*, dem vor seinem Tod geführten Interview mit Serge Toubiana, hat Daney sich als »ciné-fils« und »enfant du cinéma«, also als »Sohn« bzw. »Kind« des Kinos bezeichnet und betont, dass man mit Filmen Verwandtschafts- und Abstammungsbeziehungen unterhalten kann (»rapports de *filiation*«[32]). Dies begründet Daney autobiographisch damit, dass die Filme ihm eine Möglichkeit der gespenstischen Wiederkehr des Vaters boten, den Daney nie kennengelernt hat und der, nach den Erzählungen seiner Mutter, als Synchronsprecher und Statist in der französischen Filmindustrie gearbeitet hatte[33]. Auch Godard hat 1992 seinen Nachruf auf Daney »Le ciné-fils« betitelt (ohne die Bezeichnung in seinem Text näher zu

30 Vgl. HDC 3b, 14:56-15:00.

31 An dieser Stelle ein Wort zum Gendern. Sicher geht es im Folgenden um »Männer«-Paare, wie Lang/Godard oder Ray/Wenders, man könnte z.B. auch Hitchcock/Truffaut hinzuzählen. Doch auch Agnès Varda war Teil der Nouvelle Vague (wenn auch nicht der *Cahiers du cinéma*, sie gehörte einer anderen Cinephilen-Gruppe, der »Rive Gauche« an), ebenso wie Schauspielerinnen wie Anna Karina, und zur Vorgänger*innengeneration gehörte u.a. die US-amerikanische Hollywood-Regisseurin Ida Lupino, deren Photographien Godard in 1a einblendet. Die deutsch-französische Filmkritikerin Lotte Eisner war Autorin der *Cahiers* und Konservatorin in der Cinémathèque, wo auch die ehemalige Tänzerin Mary Meerson als Archivarin tätig war (Godard widmet Langlois' Lebensgefährtin die Episode 1a). Bei den in diesem Unterkapitel beschriebenen (ohnehin symbolischen) »Abstammungs-Beziehungen« geht es außerdem *nicht* ums Geschlecht (und ohnehin nicht um »Personen«, sondern um »Werke«). So soll in dieser zweifellos männerdominierten Epoche der Nouvelle Vague die *Möglichkeit* bewahrt werden, dass diese Paläo-Genealogien nicht nur zwischen Männern stattfanden.

32 *PSV*, S. 54. Johannes Beringer übersetzt »rapports de *filiation*« mit »*Sohnes-Beziehungen*«. Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 50. Hervorhebung im Original.

33 Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 47–51.

erläutern)[34]. Später hat Patrice Rollet den Begriff des »Kino-Sohns« als rein »symbolisches Vermächtnis« (»legs symbolique«[35]) kritisiert. Der Begriff taucht bei Daney jedoch schon früher auf: in »Wim's movie« (1980), einer Kritik zu Wim Wenders' Dokumentarfilm LIGHTNING OVER WATER (BRD/SWE 1980) über den an Krebs erkrankten, 1979 gestorbenen Regisseur Nicholas Ray, den Wenders in den letzten Wochen seines Lebens begleitete. Hier bezieht Daney den Begriff noch nicht auf sich, sondern auf Wenders, einen »Kino-Sohn« Rays[36]. Für Daney ist Ray, wie er an anderer Stelle darlegt, ein Ur-Vater der Cinephilie, der inkarnierte Mythos des geliebten Kinos. Zwischen Ray und »dem Kino«, und genauer zwischen Ray und der französischen Nachkriegsfilmkultur habe es von jeher eine »besondere Verbindung« gegeben (»un lien privilégié«[37]), die ja auch Godards frühen Kritiken zu BITTER VICTORY und HOT BLOOD abgelesen werden kann, in denen er Ray als Filmemacher bezeichnet, der »nur noch Kino«, »nichts als Kino« macht (vgl. III.1). In »Wim's movie« ordnet Daney Wenders' Unternehmung in eine Reihe von Filmen ein, in denen cinephile Filmemacher*innen bewunderte ältere Filmemacher*innen auftreten lassen, wobei er unter anderem auf das Paar Lang/Godard zu sprechen kommt[38]. Auf diese Weise, so Daney, kann das Verhältnis der älteren zur jüngeren Generation nicht mehr nur als Geschichte von Formen oder von Einflüssen gedacht werden, sondern über die Möglichkeit älterer Filmemacher*innen, in den Filmen der jüngeren körperlich, d.h. als Figuren, aufzutauchen[39]. Dieses Auftauchen lässt sich als Zeichen für ein Abstammungsverhältnis zwischen Eltern und Kindern lesen[40]. Doch Daney macht darauf aufmerksam, dass es sich bei der Verbindung Ray-Wenders eben um keine biologische handelt, sondern um eine symbolische Konstruktion. Die Fassung von LIGHTNING OVER WATER, die Daney bespricht, ist außerdem nicht jene, die in diesem Jahr 1980 beim Festival von Cannes gezeigt wurde, sondern ein »Director's Cut« von Wenders – weniger eine Dokumentation als eine Fiktion, schreibt Daney, der Plot ließe sich auch wie der eines Spielfilms zusammenfassen, als Geschichte der Freundschaft zwischen einem älteren und einem jüngeren Mann, die zusammen einen Film machen, während der ältere im Sterben liegt[41]. Um eine Fiktion handelt es sich auch, da die Abstammung durch ein Spiel aus Abstammung (»filiation«) *und* Allianz (»alliance«) entsteht[42], und da Allianzen eingegangen und wieder aufgelöst werden können, ohne jemals endgültig gegeben zu sein. Die Ahnenlinie existiert nur als nicht-natürliche, aktiv hergestellte, sowie als eine, die immer auch unterbrochen werden kann, um erneut hergestellt werden zu müssen – analog zur Remontage eines Films, der Veränderung einer alten Schnittfassung.

---

34 Vgl. Godard, »Le ciné-fils«, in: *T* 2.

35 Rollet, »Préface«, S. 11.

36 Vgl. Serge Daney, »Wim's movie« (1980), in: *La rampe*. S. 197–205; für den Begriff »ciné-fils« vgl. S. 205.

37 Ders., »Nicholas Ray et la maison des images« (1980), in: *MCM* 1. S. 308–310; 308.

38 Vgl. ders., »Wim's movie«, in: *La rampe*, S. 199.

39 Vgl. ebd. S. 201.

40 Das Kino bezeichnet Daney später öfters als Ort der toten, verschwundenen, abwesenden (biologischen und symbolischen) (Filmemacher-)Väter. Vgl. hierfür z.B. Daneys »Journal de l'an présent«, in: *MCM* 4, S. 110, oder ders., *Im Verborgenen*, S. 49.

41 Vgl. ders., »Wim's movie«, in: *La rampe*, S. 205.

42 Vgl. ebd. S. 198.

Eine ähnliche Verflechtung zwischen eigener Biographie und Filmgeschichte lässt sich in Godards HISTOIRE(S) nachweisen. Im Gespräch mit Daney in der Episode 2a weist Godard darauf hin, dass das Kino die einzige Möglichkeit für ihn gewesen sei, sich darüber bewusst zu werden, eine »eigene« Geschichte (im Sinne einer Biographie) zu haben[43]. In der Episode 3b schreibt er sich dann in eine »paläontologische« Filmgeschichte ein, die ihn mit den großen Filmemacher*innen der Vergangenheit, vor allem mit Lang verbindet. So montiert Godard hier eine Sequenz aus seinem eigenen Film ALPHAVILLE (FRA/ITA 1965) mit einer Sequenz aus Langs Stummfilm DER MÜDE TOD (DEU 1921)[44]. In Godards Science-Fiction-Film steigt der Privatdetektiv Lemmy Caution (Eddie Constantine) in einem Hotel ab, die Kamera begleitet ihn in einer langen, ungeschnittenen Fahrt: Er durchquert die Lobby, betritt den Aufzug, fährt in ein höher gelegenes Stockwerk und geht über einen Flur zu seinem Zimmer. Dies wird überlagert mit einem Ausschnitt aus Langs Film, in dem eine Frau (Lil Dagover) ins Totenreich hinabsteigt, aus dem sie ihren gestorbenen Mann zurückholen will. Wie in Daneys »Wim's movie« ist auch hier das »alte« Kino (und die Grundlage der Verbindung mit ihm) an den *Tod* geknüpft. Gegen Ende der Episode beschwört Godard den Tod von Erich von Stroheim und Jean Vigo, um zu verdeutlichen, dass die Nouvelle Vague auf dem Tod der alten Filmemacher*innen aufbaute, den sie zu einem Stück verdrängen musste, um weiter an die Lebendigkeit des Kinos glauben zu können[45]. Am Ursprung der Genealogie der Nouvelle Vague steht der Tod ihrer symbolischen »Väter«, ihrer Vorfahren.

Wird bei Daney Rays Tod in extremis als Sterben einer fiktionalen Figur in einem Spielfilm von Wenders interpretierbar, ist auch bei Godard der Tod zuvorderst ein *Motiv* in einem Spielfilm von Lang. Und wie in »Wim's movie« kann man von einer Allianz sprechen, die mit den Mitteln der Fiktion, mit einer (Neu-)Montage sowie Ausschnitten aus Spielfilmen konstruiert wird. In einer Spielszene gegen Ende der Episode tritt Godard als Wächter eines »Museums der Nouvelle Vague« auf, der seinen Besucher*innen erklärt, dass für die »Politik der Autoren« nicht die Personen, sondern die Werke gezählt hätten[46]. Wenn sich die jungen Kritiker*innen ihre künstlerischen (und künstlichen) Vorfahren erschufen, geschah dies ausgehend von Filmen *und ihrer Kritik*, wobei Godard in die Rolle eines Kritikers im Sinne Blanchots schlüpft, der, dem Detektiv in ALPHAVILLE gleich, in das Werk von Lang wie in ein dunkles Reich »hinabsteigt«, um seine Mysterien zu lösen, ohne sie jemals ganz lösen zu können; ebenso wenig wie die Frau mit ihrem Mann wird der Detektiv-Kritiker à la Blanchot, der eigentlich das Werk seines Vorgängers vollenden sollte, jemals mit einer »letzten Bedeutung« aus Langs Totenreich zurückkehren, womit er es weiter bedeutungsoffen hält. So bildet sich die »symbolische

43 Vgl. HDC 2a, 8:30-9:50: »C'était la seule façon de faire, de raconter, de se rendre compte que j'ai une histoire en tant que moi.« Dass Godard mit den HISTOIRE(S) ein filmisches »Selbstporträt« vorgelegt hat, hat Blümlinger in ihrem Aufsatz »Signaturen der Leinwand« deutlich gemacht.

44 Vgl. HDC 3b, 2:38-4:41.

45 Vgl. HDC 3b, 21:55-22:39.

46 Vgl. HDC 3b, 24:42-25:10. Die Besucher*innen sind ein Mann und eine Frau. Sie beklagt sich darüber, dass man in diesem Museum nur Photographien der »Werke« sehe und niemals der »Leute«. Der Mann erklärt: »C'était ça, la politique des auteurs. Pas les auteurs. Les œuvres.« Godard bestätigt: »D'abord les œuvres, les hommes ensuite.«

Ahnenlinie«, die immer erneut hergestellt werden muss, ohne jemals endgültig hergestellt werden zu können – also wiederholt: damals *und* in Godards HISTOIRE(S) –, entlang der Filme und ihrer nie ganz zu durchdringenden Geheimnisse, so unterliegt die aufgeschobene Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigenem Familienstammbaum einer fortlaufenden kritischen Auseinandersetzung mit den Werken der Filmgeschichte.

Mit Derrida kann dieser Aufschub mit dem Begriff des Suppléments beschrieben werden. Derrida hat sich nach eigener Aussage wenig für die Filmkultur oder das Kino als Kunst interessiert. Sein Interesse am Kino galt seiner medialen Dimension, dem spektralen Vermögen der Filmbilder, die Toten wiederkehren zu lassen[47]. In diesem Sinne hat John E. Drabinski mit Derridas Konzept der »Hauntologie« in den HISTOIRE(S) eine Rückkehr des Traumatischen und Undarstellbaren der Geschichte des 20. Jahrhunderts ausgemacht, ein »Gejagtwerden« der Bilder von einem Früheren, Abwesenden, nicht manifest Gewordenen[48]. Daney und Godard hingegen interessieren sich für die Toten der Filmgeschichte, um sie zu filmkulturell-künstlerischen Vorfahren erklären zu können. Das Supplément, das bei Derrida die unendliche Rückkehr eines Bedeutungsausstandes in der Dynamik der differenziellen Schrift markiert, erlaubt es, einerseits die Rückkehr der Toten zu denken, dabei aber den *philologischen* Aspekt der Kunstwerdung des Kinos, also einen Bezug zu den Werken herauszustellen, wobei die *systematische* Wiedereinschrift eines Bedeutungsmangels aus dem Prozess einen fortlaufenden, aus der hergestellten Verbindung eine fiktionale macht[49]. Bei Godard ist der Tod als Grundlage der symbolischen Abstammung *auch* ein fiktionales Element aus einem Spielfilm; die morbide Dunkelheit, die in den von Godard gewählten Filmausschnitten den MÜDEN TOD und ALPHAVILLE visuell verbindet, signalisiert ebenso die Verdunkelung der Verbindung, ihren Abbruch. Der Begriff des Suppléments bietet sich an, um in dieser Montage zweier Filmausschnitte die Gleichzeitigkeit einer Rückkehr bzw. einer Verbindung *und* einer Trennung, einer Bedeutung (die »symbolische Ahnenlinie«) *und* ihres Ausstandes anzuzeigen: eine schiere Differenz, die nichts als die Notwendigkeit anzeigt, die instabile, immer auch fiktionale Verbindung *erneut* herzustellen, ihre Löschlichkeit *erneut* zu aktualisieren.

Dementsprechend wird das »Museum der Nouvelle Vague«, als dessen Erbe, Nachkomme und Wächter Godard sich hier präsentiert und das in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA/der Episode 3b selbst besteht, zum Ort einer *fortlaufenden* Kommentar-Arbeit an den Werken der Filmgeschichte. Hier, in diesem Museum, diesem Kommentieren, geschieht die Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst auf Grundlage der neu geschnittenen *Werke*, die einst von Langlois gezeigt wurden und die Verbindung zu den Filmemacher*innen der Vergangenheit erlaub(t)en. *Fortlaufend* ist diese Arbeit, da Godard die »Besucher*innen« seines Museums – und mit ihnen die Zuschauer*innen der HISTOIRE(S) – darauf hinweist, dass es nach wie vor genug »Arbeit« gäbe[50], was als Verweis

---

47 Vgl. Antoine de Baecque, Jacques Derrida, Thierry Jousse, »Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 556, avril 2001. S. 75–85.

48 Vgl. Drabinski, *Godard Between Identity and Difference*, S. 3, 13f, 116–138.

49 Zum Zusammenspiel aus philologischen und systematischen Aspekten des in dieser Arbeit verwendeten Supplément-Begriffs vgl. I.1.3.

50 Vgl. HDC 3b, 25:27-25:53. Die Besucherin des »Museums der Nouvelle Vague« kommentiert Godards Credo »Werke vor Personen« damit, dass Godard offenbar »kein Herz« habe. Godard antwor-

auf Godards Montagen in den HISTOIRE(S) verstanden werden kann, in denen er Fragmente aus Werken der Filmgeschichte unaufhörlich neu arrangiert. So wird in dieser Spielszene Godard das Museum schließen[51] und die letzten Besucher*innen verscheuchen – aber, so kann man mutmaßen, *nur für den Tag*; am nächsten Tag wird es wieder öffnen, für neue Arbeiten. Daher erfüllt Godard hier die Funktion eines Kommentators nach Foucault. Sind in *L'ordre du discours* Kommentare Sprechakte, die andere Diskurse »wieder aufnehmen, transformieren oder besprechen – […] die über ihr Angesprochen-Werden hinaus *gesagt sind*, gesagt bleiben, und noch zu sagen sind«[52], sorgt Godard dafür, dass durch sein Kommentieren ein Diskurs wie jener der »symbolischen Ahnenlinie« durch ihn, den letzten »Wächter« des Kinos, »vollendet« und endgültig »gesagt ist«, aber dass er gleichzeitig immer weiter »zu sagen bleibt«, also nie genug gesagt, wiederholt und wiederhergestellt werden kann. Indem Godard aus dem Diskurs der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst eine Angelegenheit der fortlaufenden Arbeit der Montage macht, entzieht er diesen Diskurs seinem historischen Ende. Langlois und die Nouvelle Vague, die sich auf die ihr vorangegangenen Filmemacher*innen bezog, markieren damit keinen zeitlich begrenzten historischen Moment in der Mitte des 20. Jahrhunderts, an dem das Kino zur Kunst wurde, einen Moment, der nur noch als vergangener erinnert und musealisiert werden kann. Sondern als Kommentator macht Godard aus der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst eine Aufgabe für die Zukunft. Der Wächter des Museums von Gestern ist, als letztes Glied einer langen Kette aus vergangenen Personen, als letzter Überlebender und seit dem 13. September 2022 letzter Toter der Nouvelle Vague[53], ein den Filmen zugewandter Kommentator von Morgen.

tet, dass es, selbst wenn es in einer bestimmten Epoche nicht mehr genug Arbeit »für alle Hände« gäbe, man immer noch »mit den Herzen« arbeiten könne. So werden selbst »nach« dem (vermeintlichen) »Ende« einer manuellen Verfertigung der Filme/des Kinos die Herzen und persönlichen Leidenschaften in den Dienst der Werke, der Filme, des Kinos und der Arbeit an ihm und seiner Geschichte gestellt – womit dieses Ende aufgeschoben wird.

51 Vgl. HDC, 3b, 24:09-24:15. Godards Stimme ruft im Off: »On ferme, on ferme, les enfants!«

52 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18. Hevorhebung im Original.

53 Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol, Jacques Demy und Agnès Varda starben alle vor Godard. Gefolgt wurde er noch von Jacques Rozier, verstorben am 2. Juni 2023.

III.3 Episode 2a: Das Supplément der Projektion

III.3.1 Von der Projektion zum Projekt

Der historische »Moment« der Nouvelle Vague in der Mitte des 20. Jahrhunderts, ihr Verhältnis zur Cinémathèque Française von Henri Langlois und zu den Filmemacher*innen der Vergangenheit wird in der Episode 3b zum dehnbaren filmhistorischen und filmkulturellen Definitionskriterium des Kinos als eigenständiger Kunstform. Die Titel der in diesem Kapitel kommentierten Episoden 1b und 2a, »Une histoire seule« und »Seul le cinéma« – »Eine einsame Geschichte« und »Nur das Kino« – erinnern ebenfalls an diese Autonomie des Kinos, wobei das Definitionskriterium nun ein topographisches ist: Es handelt sich um das Kino als Ort der *Projektion,* an dem die Protagonist*innen der Nouvelle Vague die Filmgeschichte und die Kunst des Kinos entdeckten. Ein wichtiger Bestandteil der Episode 2a sind Ausschnitte eines auf Video aufgezeichneten Gesprächs zwischen Godard und Daney von 1988 (vgl. I.3.7), in dessen Verlauf Godard unter anderem sagt, die »Geschichte des Kinos« sei größer als alle anderen Geschichten, »da sie sich projiziert«[1]. Wenn Godard in 3b den offenen Primärtext des Kinos aus dem Erbe der Nouvelle Vague und der Vollendung des Kinos zur eigenen Kunstform entwickelt, in der er ein Supplément verankert (vgl. III.2), untersuche ich dieses Supplément des Kinos nun im Motiv der *Projektion*, das Godard über den Kinosaal und das Kino-Dispositiv hinaus auf ein niemals ganz realisiertes *Projekt* ausdehnt: aus der Projektion wird eine Metapher für das Kino als konstanter Vor-Entwurf, Wissensobjekt und erweiterbarer Primärtext.

Die hier angestellten Überlegungen zur Projektion und ihrem Übergang zu einem »Projekt« stehen im Kontext der Apparatus- und Dispositiv-Debatte (vgl. I.1.4), der Reduktion von »Kino« auf den Kinosaal und der Post-Kino-Debatten, in denen die ästhetische Spezifizität des Kinos als Dispositiv der Projektion mit Hinblick auf dessen Relokationen und Hybridisierungen mit weiteren Dispositiven in Frage steht (vgl. I.4.3). In »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976) hatte Daney beschrieben, wie für Godard nach dem Mai 68 der Kinosaal zum »verrufenen Ort« wird, »unmoralisch und un-

1 HDC 2a, 11:01-11:16. »Pour moi, la grande histoire, c'est l'histoire du cinéma. Elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette.«

passend. Ein Ort des widerlichen Augenspiels, des Voyeurismus und der Magie.«[2] Gerade in ICI ET AILLEURS (gedreht im selben Jahr, aus dem Daneys Text stammt) kann, mit Christa Blümlingers Analyse des Verhältnisses von »Projektion« und »Prozession« (des Défilés von Einzelbildern) in Godards Filmen, eine Enttarnung des Kino-Dispositivs ausgemacht werden: Marschieren in einer Szene Statist*innen vor einer Videokamera vorbei und halten dabei Photographien ins Objektiv, wird die lebendige (und »unsichtbare«) Projektion des Bewegtbildes als Verkettung bewegungsloser und »sichtbarer« (Einzel-)Bilder entzaubert[3]. Eine solche Enthüllung und Kritik des Kino-Dispositivs lässt sich auch den aus einzelnen Film-Fragmenten (und oftmals angehaltenen Einzelbildern) bestehenden HISTOIRE(S) zuschreiben. Andererseits thematisiert Daney in seinem Text die Umwandlung des Ortes des Kinosaals zur »Schule«, in der der »Repetitor« Godard das Publikum beim Erlernen einer immer weiter sich verkomplizierenden Bedeutung der Bilder und Töne zurückhält, während Daney selbst seine eigene Liebe zum Kino nicht an den Ort des Kinos, sondern die Filme gekoppelt hat[4]. Auf diese Weise verweist sein Godard-Kommentar auf eine von ihm selbst geteilte Verschiebung der Spezifizität von »Kino« von der »Projektion« auf ein »Projekt«, die der Kritiker 1987 in seiner Fernsehkolumne »Le salaire du zappeur« explizit macht – »Das Kino war Teil eines *Projektes* und eine Angelegenheit der *Projektion*«[5] – und die nicht mehr auf die Tradition oder Transformation eines technischen Dispositivs, sondern aufs Erlernen und Ausdeuten eines sich immer weiter vorentwerfenden Bedeutungszusammenhangs hinausläuft. Im selben Jahr vermerkt auch Godard im Vorwort zu den Memoiren seines früheren Produzenten Pierre Braunberger: »Das Kino hat niemals existiert. Es ist nur projiziert worden. [...] Das Kino hat nur Projekte.«[6] Wenn Michael Witt und Daniel Morgan »Projektion« in den HISTOIRE(S) als Metapher für Vorführungen im Kinosaal verstehen, und Dominique Païni und Helena Ferreira darauf hinweisen, dass die Projektion im Kinosaal, einer Metapher gleich, einen »Transport« von Bildern (vom Projektor auf die Leinwand) bewirkt (vgl. I.2.4)[7], dann folge ich in diesem Kapitel einer Metaphorisierung von »Projektion« in den HISTOIRE(S), die über den Ort und das Dispositiv des Kinosaals hinausgeht und »Kino« zum ortsunabhängigen Textprojekt macht.

Diese Verwandlung beginnt mit der von Godard in der Episode 2a resümierten »Vorgeschichte« der kinematographischen Projektion, in der die Thematisierung von Projektion als Metapher für den Kinosaal und ortsgebundene Technik anekdotisch überlagert und literarisch aufgebrochen wird, nicht zuletzt durch die Einführung von historischen und topographischen Distanzen, welche die Rückführbarkeit des godardschen Diskurses auf medienarchäologische Vorgehensweisen oder dispositiv-spezifische Elemente,

---

2 Daney, »Der Therrorisierte«, in: *VWB*, S. 85.

3 Vgl. Blümlinger, »Procession and Projection«, S. 182. Vgl. hierzu auch II.3.4.

4 Vgl. Daney, Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 176f.

5 *SDZ*, S. 69: »Le cinéma relevât d'un *projet* et était une affaire de *projection*.« Hervorhebungen im Original.

6 Godard, »Préface de *Cinémémoire*«, in: *T* 2, S. 209f: »Le cinéma n'a jamais existé. Il n'a été que projeté. [...] Le cinéma n'a que des projets.«

7 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 63. Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 10, 25, 206, 210–212, 223f. Vgl. Païni, »Pour une petite histoire de la projection«, S. 12. Vgl. Ferreira, »Interrupted Surfaces. Installing the Projection«, S. 59.

die hier vermeintlich bedient werden sollen, gleichsam in Frage stellen. So erzählt Godard, nach ersten längeren Ausschnitten aus dem Gespräch mit Daney, wie Jean-Victor Poncelet (1788–1876), ein in russische Gefangenschaft geratener Offizier aus Napoleons Armee, in seiner Moskauer Zelle seine in früheren Mathematikkursen erworbenen »geometrischen Kenntnisse« auf die Mauern schrieb, um dann 1822 ein mathematisches Werk mit dem Titel *Traité des propriétés projectives des figures* vorzulegen.

> »Es brauchte also einen französischen Gefängnisinsassen, der vor einer russischen Wand umherläuft, damit die mechanische Anwendung der Idee und der Lust, Figuren auf eine Leinwand zu projizieren, auf praktische Weise in der Erfindung der kinematographischen Projektion flügge wird.«[8]

Mit Poncelet wird laut Godard also die »kinematographische Projektion« vorbereitet, die Projektion durch den Kinematographen. Wie in der Episode 3b reduziert er damit den technischen Ursprung des Kinos auf die Gebrüder Lumière (vgl. III.2.1), womit er dem Kino einen Gründungsmythos als eigenständige Kunstform verleiht. Der Abstecher in die Mathematik dient der Konstruktion einer poetischen, anekdotischen und teleologischen Geschichte des Kinos und der Projektion, die sich in der Erfindung des Kinematographen erfüllt, und deren Zusammenhänge sich einem unmittelbaren Erschließen entziehen: Warum sollte ausgerechnet Poncelet in seinem Moskauer Gefängnis als Vordenker der kinematographischen Projektion gelten, während er vor einer Wand umherläuft und sich an sein Mathematikstudium in Paris erinnert? Doch gerade durch diese Herleitung erzeugt Godard eine entscheidende Verschiebung: Die Projektion ist an ihrem Ursprung keine Technik, die aus einer anderen präzisen Technik hervorgeht (oder mit ihr koexistiert), sondern nichts als eine *Idee*, ein Projekt, das erst in der Zukunft realisiert werden kann. Ist das Kino eine eigenständige Kunst, dann nicht nur als Kunst der (technischen) Projektion, sondern im Sinne dieses »offenen« Projektes.

In der Poncelet-Anekdote wird die Gefängniszelle zum Vorverweis auf den geschlossenen Ort des Kinosaals. Dabei diskutiert Godard die Projektion im Spanungsverhältnis zwischen dieser Geschlossenheit und der »Flucht« der Zuschauer*innen, die durch das auf der Leinwand Gesehene ihrem »Gefängnis« entfliehen – ganz im Sinne Jean-Louis Baudrys, der den Kinosaal mit Platons Höhle verglichen hatte, in der die »Gefangenen« die Illusion einer äußeren Realität erleben[9]. Dies beschreibt Godard im Anschluss anhand eines Gedichtes von Charles Baudelaire, »Le voyage«, das von der Schauspielerin Julie Delpy zitiert wird. Das Gedicht beginnt mit einem Kind, das sich, vertieft in Karten und Graphiken, die Weite der Welt ausmalt, während ein lyrisches »Wir« der »Langeweile der Kerker« und einer beschränkten Welt entfliehen will[10] – »ohne Dampf und

---

8 HdC 2a, 11:40-12:27. »Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique.«

9 Vgl. Baudry, »Das Dispositiv«.

10 Vgl. HdC 2a, 18:29-19:02: »Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!/Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,/Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,/Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.« Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen Französisch/Deutsch*. Übers. v. Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart: Reclam, 1980. S. 273: »Und ohne Dampf und

Segel«, also ohne eigenen Antrieb, wie die bewegungslosen, immobilen Zuschauer*innen im Kinosaal. Weitere Analogien zu einer zwischen Gefängnis und Flucht angesiedelten Kinoerfahrung finden sich in der Episode 1b, wo Godard im Umkreis der Texteinblendung »Histoire de la projection«[11] durch Filmzitate auf den Ort des Gefängnisses anspielt: etwa durch ein Standbild aus Robert Bressons Pickpocket (FRA 1959)[12], in dem Michel (Martin LaSalle) und Jeanne (Marika Green) durch Gitterstäbe voneinander getrennt sind, oder durch das (in den Histoire[s] oft verwendete) Standbild aus Ingmar Bergmans Fängelse (Das Gefängnis, SWE 1949), das einen Mann und eine Frau hinter einem Filmprojektor zeigt[13]. Während die Texttafel »Histoire de la projection« aufscheint, erklärt Godard, das Kino sei eine »industrie de l'évasion«[14], eine »Industrie für Wirklichkeitsflucht«. Das Fluchtmotiv findet sich in der Episode 2a auch in den von Godard verwendeten Ausschnitten von Charles Laughtons Night of the Hunter (USA 1955), den Daney sehr geschätzt hat und der mit Michael Witt als Hommage an den in dieser Episode auftauchenden Gesprächspartner Godards verstanden werden kann (vgl. I.3.1)[15]. Der Film handelt von der Flucht zweier Kinder vor ihrem diabolischen Stiefvater (Robert Mitchtum); in den von Godard verwendeten Ausschnitten fliehen Bruder und Schwester auf einem Boot über einen Fluss, während ihnen Mitchtum auf den Fersen ist[16]. Schließlich macht Godard via Baudelaire deutlich, dass die Flucht immer erfolglos, da rein imaginär bleibt: Die »Reisenden« (Zuschauer*innen) beklagen sich, dass sie ein »bitteres Wissen« aus ihrer Reise ziehen, da die Welt letztlich doch »eintönig« und »klein« sei, eine »Oase voller Grauen« und eine »Wüste aus Langeweile« – die Abenteuer auf der Leinwand sind ebenso wenig real wie die Flucht aus dem Kinosaal[17].

Gleichzeitig gibt es Hinweise auf ein Gelingen der Flucht, was in der Episode 1b angedeutet wird durch Einblendungen der Titel von Léonide Moguys Prison sans barreaux (Gefängnis ohne Stäbe, FRA 1938)[18], oder Raoul Walshs White Heat (USA 1949) – Godard verwendet den französischen Verleihtitel L'enfer est à lui –, in dem James Cagney einen Gangster spielt, der aus dem Gefängnis ausbricht[19]. Titel und Ausschnitte künden von Aufbruch, Flucht, Reise, Aussendung und Ausdehnung ohne Rückkehr, von einer Bewegung, die jeden Ort überschreitet, an keinem zur Ruhe kommt. In der Episode 1b nennt Godard den französischen Titel von John Farrows Film noir Where Danger

Segel reisen wir ins Land!/Laßt, um des Kerkers Langeweile zu entfliehn/Hin über unsern Geist, wie Leinwand ausgespannt/Gerahmt von Horizonten, Reisebilder ziehn.«

11 HdC 1b, 15:32.

12 Vgl. HdC 1b, 15:52.

13 Vgl. HdC 1b, 15:16-15:26.

14 HdC 1b, 15:32.

15 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 41.

16 Vgl. HdC 2a, 13:28-15:16.

17 Vgl. HdC 2a, 23:19-23:42: »Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!/Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,/Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:/Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!« Vgl. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*, S. 277: »Mit welchem bittrem Wissen Reisen uns erfüllt!/Die Welt, eintönig, klein, läßt heute uns erschauen/Und gestern, morgen, immer dieses unser Bild: Wüste aus Langeweile, Oase voller Grauen!«

18 HdC 1b, 15:38.

19 HdC 1b, 15:54.

Lives (USA 1950), Voyage sans retour – »Reise ohne Rückkehr«[20], in der Episode 2a kündet das Baudelaire-Gedicht von einem ständigen Weiter- und Fortziehen ohne Herkunft und konkretes Ziel: »Singulière fortune où le but se déplace/Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!«/»Seltsam ist das Geschick, wo sich das Ziel verschiebt/Und irgendwo sein kann, da es sich nirgends findet!«[21] Während die Flucht als kino-dispositiv-spezifische Modalität scheitert, können unter einer Post-Kino-Perspektive in diesen aufgelösten Gefängnissen, Fluchten und Wegen Hinweise auf die Fluchtlinien (Deleuze), Expansionen (Youngblood) oder Extensionen (Dubois) des klassischen Kinodispositivs erkannt werden (vgl. I.4.3)[22], das seinen Ort verlässt und sich re-lokalisiert, aus dem Kinosaal »ausbricht« und, entlang ständiger Werdens- und Transformationsprozesse, neue Verbindungen mit anderen Dispositiven eingeht. Abgesehen davon aber, dass die Konzeptualisierungen eines »Extended Cinema« (Dubois) noch immer mit *konkreten* Orten operieren, stellt sich die Frage, was diese (Flucht-)Geschichten der Projektion *zusätzlich* über das Kino *erzählen*, inwieweit sich die Ziel- und Ortlosigkeit der Reise *noch anders* aufs Kino übertragen lässt. Gerade Night of the Hunter ist ein Film, der, wie Daney argumentiert, ein *Jenseits* von Raum und Zeit öffnet, in dem die Griffith-Schauspielerin Lillian Gish, deren Figur die Kinder adoptieren wird, »ganz am Anfang von etwas« steht, vor der Unterscheidung Gut/Böse und der Entstehung des Menschen, als Protagonistin einer Kosmogonie[23]. In dieser Hinsicht findet die Reise der Kinder in einer unbestimmten, mythischen Vorzeit statt, kann sie als Reise jenseits jedes konkreten Ortes und jeder konkreten Zeit verstanden werden. So wird gerade Laughtons Film zur Allegorie für eine Verschiebung der Bedeutung von »Projektion«, die nicht mehr nur auf einen Ort oder ein Dispositiv verweist: Die Flucht gelingt ausschließlich *in* den Filmen. So sind es die Filme, die aus der ortsgebundenen Projektion ein ortsentbundenes Projekt machen, einen Bedeutungszusammenhang, der aus textlichen, sprachlichen und bildlich-filmischen Elementen entsteht.

III.3.2 Vom Supplément des Fernsehens zum Supplément der Projektion

Dieser Bedeutungszusammenhang entsteht in den Histoire(s) nicht mehr mit den Mitteln des Kinos, also der Projektion, sondern mit den Mitteln von Fernsehen und Video, die seit den 1970er Jahren zu Godards filmischem Instrumentarium gehören. Schon Deleuze hatte anhand von Godards Fernsehexperimenten aus dieser Zeit (wie Six foix deux, FRA 1976) über dessen »Methode des ZWISCHEN« geschrieben, in der die Verhältnisse zwischen Bildern und Tönen aufgetrennt werden[24], während Blümlinger darauf verweist, dass Godard in France/tour/détour/deux/enfants (FRA 1980) anhand der Untersuchung des Fernsehapparates als »familiäres Mobiliar« auch die

20 HdC 1b, 16:04-16:08.

21 HdC 2a, 17:49-18:01. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*, S. 271.

22 Vgl. Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«. Vgl. Youngblood, *Expanded Cinema*. Vgl. Dubois, »Présentation«.

23 Vgl. Daney, Roger, »Le passeur«, in: *DRV*, S. 113.

24 Vgl. Deleuze, »Trois questions sur Six fois deux«. Vgl. ders., *Das Zeit-Bild*, S. 233f.

»normierenden Strukturen«[25] des Mediums offenlegt. Wie für den Daney der 1980er Jahre, für den Kino und Fernsehen weniger zwei verschiedene Dispositive als zwei verschiedene Verhältnisse zu ihrer Ergänzbarkeit durch Kritik darstellen (vgl. II.3.1), behält auch für den Godard der 1988 begonnenen Histoire(s) das Fernsehen ein kritisches Potenzial und kann zum Supplément des Kinos werden: Ist das Fernsehen für sich genommen wertlos, kann es doch das (im Gegensatz zum Fernsehen weiter ergänzbare) Kino weiter ergänzen. Hat Daney dabei unter anderem das Fernsehen als Produkt und Schöpfung des modernen Kinos charakterisiert, geht Godard den umgekehrten Weg und kommt vom Fernsehen aufs Kino zurück. Godard stellt das Fernsehen in den Dienst des Kinos, um seine Geschichte zu erzählen, und macht es dadurch zu seinem Supplément, da das Fernsehen das Kino um einen Mangel an Projektion ergänzt: Wie er im Gespräch mit Daney betont, wird das Fernsehen ja nicht die Projektion als typische Kinoeigenschaft wiederholen, sondern sie vielmehr suspendieren und ersetzen.

> »Es gibt eine Projektion. Also sage ich: Das ist die große Geschichte, da sie sich projizieren kann. Die anderen Geschichten können sich nur verkleinern. Mit meinem Vorhaben verhält es sich also ähnlich wie in diesem kleinen Gedicht von Brecht: ›Ich untersuche sorgfältig meinen Plan [im Original »plan«, was auch die filmische Einstellung bezeichnen kann, Anm. P.S.] – er ist nicht umzusetzen‹. Weil er nur im Fernsehen umgesetzt werden kann – und das Fernsehen verkleinert. [...] Aber man kann aus dieser projizierbaren Geschichte eine Erinnerung machen.«[26]

Godard zitiert hier frei eine Moritat aus Berthold Brechts *Dreigroschenoper* (1928): »Ja, mach nur einen Plan/Sei nur ein großes Licht!/Und mach dann noch 'nen zweiten Plan/Gehen tun sie beide nicht.«[27] Brechts »Plan« kann dabei in Godards Aneignung und Übersetzung (er spricht im Französischen von »plan«) ebenso den Plan seines Projektes der Histoire(s) du cinéma wie auch die filmische Einstellung bezeichnen, die sich beide im Rahmen dieses Fernsehprojektes als nicht mehr »realisierbar« erweisen. Die Irrealisierbarkeit seiner Geschichte(n) des Kinos als Geschichte(n) der Projektion (montierter filmischer Einstellungen) begründet Godard damit, dass er sie nur im Fernsehen machen kann – das jedoch, anders als das Kino, nicht mehr im technischen Sinne »projiziert«. Die Histoire(s) wurden zum Teil durch Fernsehsender wie Canal+ mitfinanziert und dort auch 1999 ausgestrahlt. Wenngleich auf Filmfestivals wie Cannes (etwa 1988) vorläufige Fassungen der Episoden in Kinosälen vorgeführt wurden, die 1998 fertig gestellte Videoserie auch im Kinosaal projiziert werden kann und Godard 2001 eine gekürzte Kinofassung auf 35mm-Film vorgelegt hat, Moments choisis des Histoire(s) du cinéma (FRA 2001), ist der Kinosaal nicht mehr der primäre Aufführungsort für dieses in multimedialen Formen vorliegende (und selbst aus multimedialen

25 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

26 HdC 2a, 21:04-21:57. »Il y a une projection. Donc, bêtement, je dis c'est la grande histoire parce qu'elle peut se projeter. Les autres histoires ne peuvent que se réduire. Mon but, donc, hélas, c'est comme ce petit poème de Brecht: ›J'examine avec soin mon plan; il est irréalisable‹. Parce qu'il ne peut se faire qu'à la télé – qui réduit. [...] Mais on peut faire un souvenir de cette histoire projetable.« Hier zitiert nach der schriftlichen Fassung des Gesprächs: Daney, Godard, »Godard fait des histoires«, S. 161.

27 Bertholt Brecht, *Dreigroschenoper*. Berlin: Suhrkamp, 1968. S. 77.

Elementen komponierte) Werk[28]. Präziser muss allerdings nicht nur von Fernsehen, sondern auch von Video gesprochen werden, dessen Möglichkeiten im elektronischen Schnitt und in der Bildbearbeitung das heterogene Zwischen-Regime der Künste und Bilder in den HISTOIRE(S) erst öffnen[29]. Das von Godard in den HISTOIRE(S) verwendete (Film-)Material stammt hauptsächlich von VHS-Kassetten. So wird hier nicht nur Fernsehen, sondern ebenso Video zu einem Supplément des Kinos.

Dieses aus Fernsehen/Video bestehende Supplément markiert zunächst die Gefahr eines Endes des Kinos. Mit Witt erscheint das Fernsehen in den HISTOIRE(S) als »Tod« des Kinos (vgl. I.2.3)[30], was Godard in der Episode 2a zu unterstreichen scheint, indem er eine Liste von TV-Sendern (TF1, CNN, ZDF, BBC u.a.) nach und vor einer Schwarzweiß-Photographie einblendet, auf der ein Kind eine mit Leichen gesäumte Straße entlangläuft[31]. Und André Habib argumentiert, dass Godard Video als Gedächtnistechnik benutzt, mit der er persönliche Erinnerungsspuren an die vergangenen Projektionen des Kinos sowie dessen verloren gegangene Möglichkeiten bewahrt[32]. Auf diese Erinnerungsarbeit verweist auch eine Texttafel am Ende der Episode: »Le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice«[33]. – »Das Kino erlaubt es Orpheus, sich umzuwenden, ohne Eurydike sterben zu lassen«; es erlaubt, die Vergangenheit zu betrachten, ohne sie verschwinden zu lassen. Jacques Aumont ergänzt, dass die Vergangenheit dabei nicht »intakt« bleibt, sondern gerinnt, zur unsterblichen und doch leblosen Statue wird[34]. Habib spricht von einem Ende des Kinos und der damit gegebenen »Möglichkeit seiner Historisierung«[35], und auch Blümlinger versteht den Satz so, dass sich der Cinephile Godard an die (eigene) Vergangenheit erinnert, die an den Ort des Kinos als Ort der Projektion gebunden ist: »Es gibt keinen Ersatz für die Filme, das Kinogehen.« So sieht sie hier »das nostalgische Erinnerungsritual eines besonderen Cinephilen«, der, wie es Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges gesagt haben, »ein poetisches Grabmal«[36] hinterlässt.

Dieser selbst reichlich nostalgische Fokus der Forschung auf Tod und Nostalgie setzt voraus, dass Godard Fernsehen/Video nur noch als Erinnerungsmedien verwendet, um die persönlichen Erinnerungen an den verschwindenden Kino-Ort und seine Projektionen in immer entstellter, und damit immer auch unwiderruflich verlorener Form zu bewahren. Und doch sind Fernsehen/Video weit mehr als nur ein Ende. Indem sie als Supplément(s) dem Kino einen Mangel an Projektion beifügen, die sie selbst nicht mehr realisieren können, entziehen sie das Kino als Kunst der Projektion seinem Ende und seiner Vollendbarkeit, und verwandeln die Projektion in ein Supplément des Kinos. Gerade die mangelnde Realisierbarkeit von Godards »Plan« bewahrt das Kino und seine Ge-

28 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 3–6.

29 Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 13.

30 Vgl. Witt, »The Death(s) of Cinema According to Godard«.

31 Vgl. HDC 2a, 23:33-23:38.

32 Vgl. Habib, »Mémoire d'un achèvement«, S. 24.

33 HDC 2a, 24:51-25:26.

34 Vgl. Aumont, *Amnésies*, S. 40.

35 Habib, »Mémoire d'un achèvement«, S. 14.

36 Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 305f. Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 21, zitiert nach Blümlinger.

schichte vor dem Ende. Denn durch das Supplément des Fernsehens wird die Projektion selbst aufgelöst in einer »Abfolge von Supplementen«, also unendlichen, sich weiter in die Zukunft projizierenden Ergänzungen, durch die »die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar« wird, »die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, und die so gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz«[37]. Diese weiter verschobene, weiter projizierte, immer nur »vorgespiegelte Sache« und »Präsenz« ist die alte Projektion des Kinos, die als Leerstelle gekennzeichnet und ersetzt/ergänzt wird: »Das Zeichen ist immer das Supplement der Sache selbst.«[38] Wenn, wie Godard im Vorwort zu den Braunberger-Memoiren schreibt, »das Kino nie existiert hat«, »nur projiziert worden« ist und »nur Projekte« kannte[39], dann kann das mit Derrida in diesem Sinne als Supplierung und Substituierung der technischen Seite der Projektion durch die *Projektion als Zeigen und Zeichen* (als Pro-jektion, Vor-Entwurf) verstanden werden, wobei die Projektion als Supplément/Zeichen »Kino« nicht mehr als Ort und Dispositiv der Projektion markiert, sondern zum Projekt und Bedeutungszusammenhang macht, der sich durch seine fortlaufende Vor-Entworfenheit und Ergänzbarkeit auszeichnet. Ist die Geschichte des Kinos, wie Godard Daney gegenüber äußert, immer »größer« als alle anderen, »weil sie sich projiziert«, deutet das nicht nur auf die Größe der Bilder auf der Kinoleinwand hin, sondern auch auf die Vergrößerung eines immer nur vorentworfenen Projektes.

Godards Basisinstrument für die Arbeit an diesem Projekt ist das Fernsehen bzw. die Videotechnik, die Godard wie ein Kritiker im Sinne Blanchots und ein Kommentator im Sinne Foucaults verwendet. Wenn für Blanchot die literarische Kritik »dieser offene Raum« ist, »in dem das Gedicht vermittelt wird, wenn sie versucht, vor ihm zu verschwinden, damit es erscheinen kann«, und wenn »dieser Raum und diese Bewegung des Verschwindens schon zur Wirklichkeit des Werkes gehören«[40], dann ist dieser offene Raum der Kritik, in dem das Werk, die Histoire(s) du cinéma, erscheinen kann, die Technik des Fernsehens und des Videos. Dieser Raum verschwindet (oder »verkleinert« sich, wie Godard mit Bezug auf das Fernsehen sagt), um Platz zu machen für etwas anderes, größeres. Gerade die Einbindung der 1988, also im Frühstadium der Histoire(s) mit einer Videokamera aufgezeichneten Unterhaltung zwischen Daney und Godard über Godards Projekt, bei der im Hintergrund Fernsehapparate und Videorekorder zu erkennen sind, kann als Video-Moment der Kritik verstanden werden, als Integration der Vermittlung des Werkes in das Werk, als Geste, die das Werk vollendet und erneut öffnet, in ihm einen Moment des Projekt-Seins, Entstehens und Werdens bewahrt. Die Poncelet-Anekdote, die Titel und Ausschnitte der Filme, das Baudelaire-Gedicht und Night of the Hunter bilden in diesen Episoden 1b und 2a eine Verkettung und Vervielfältigung von Suppléments, welche die Projektion des Kinos durch das Kino als Projekt einer

37 Derrida, *Grammatologie*, S. 272.

38 Ebd. S. 250.

39 Godard, »Préface de *Cinémémoire*«, in: *T* 2, S. 209f.

40 Blanchot, »Qu'en est-il de la critique?«, S. 12: »Si la critique est cet espace ouvert dans lequel se communique le poème, si elle cherche à disparaître devant celui-ci, pour qu'il apparaisse, c'est que cet espace et ce mouvement de disparition […] appartiennent déjà à la réalité de l'œuvre littéraire et sont à l'œuvre en celle-ci, pendant qu'elle se forme, ne passant en quelque sorte au dehors qu'au moment où elle s'achève et pour qu'elle s'achève.«

offenen Sinnverknüpfung ersetzen – wie Kommentare, die das Kino als bedeutungsoffenen, weiter auszulegenden Primärtext herstellen. Der Kommentator Godard muss dafür Sorge tragen, dass das Kino über den historischen Bedeutungsverlust der »Projektion in einem Kinosaal« hinaus nicht nur als Ort der Projektion, sondern auch als »Projekt«, als Narrativ und Text in Erinnerung bleibt, der weitere Auseinandersetzungen und Exegesen erfordert. In einem abschließenden Kapitel soll dieses Projekt genauer bestimmt werden: als *Projekt der Montage*, welche die nie gefundene Essenz und das Supplément des Kinos par excellence darstellt.

III.4 Episode 1a: Das Supplément der Montage

III.4.1 Von der Projektion und der Montage zum Projekt der Montage

Bezüglich des Zusammenhangs von Projektion und Montage in den HISTOIRE(S) kann mit Michael Witt davon gesprochen werden, dass »Kino« für Godard das Potenzial hatte, Verhältnisse zwischen disparaten Phänomenen aufzunehmen bzw. durch Montagen herzustellen, die in einem Kinosaal für ein Publikum projiziert wurden[1]. Damit ist das utopische, unverwirklicht gebliebene Potenzial des Kinos in der Stummfilmzeit angezeigt, ein wissenschaftliches, populäres und demokratisches Erkenntnisinstrument zu werden (vgl. III.1). Ausgehend von diesem Verfallsgeschehen kann Montage in den HISTOIRE(S) als Instrument der Erinnerung verstanden werden, um an die Projektionen des Kinos zu erinnern (Habib), oder als Instrument eines romantischen Künstler-Kritikers, der die Bilder von ihren ehemaligen narrativen Funktionen entkleidet, um sie in eine Welt des »Alles spricht« einzugliedern, in der sich alle Bilder gegenseitig ausdrücken können (Rancière), wobei sie als schiere Ankündigungen zukünftiger Erinnerungen und »Trailer« zukünftiger Filme fungieren, die dem Zwang zur geschlossenen Form durch die romantische Idee des Unvollendeten und Fragmentarischen zuwiderlaufen (Hediger)[2]. Projektion und Montage haben aber nicht nur die Mission, vergangene und zukünftige Erinnerungen des Kinos zu verwalten, sondern strukturieren darüber hinaus dasjenige, was Godard in den HISTOIRE(S) konkret unter Kino und seiner Geschichte versteht, auf die sich ein – ob nun dem Vergangenen oder Zukünftigen zugewandtes – Gedächtnis überhaupt beziehen kann. Macht Godard aus der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunstform mit eigener Geschichte einen fortlaufenden Prozess (vgl. III.2) und deutet er die Projektion des Kinos in das Projekt eines fortlaufend zu ergänzenden Sinnzusammenhangs um (vgl. III.3), dann besteht der fundamental unvollendete Charakter des Kinos in einem *Projekt der Montage*, insofern die Montage das Wesen des Kinos ist, das niemals wirklich gefunden oder realisiert wurde, reines Projekt bleibt. Haben wir

1 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 28.

2 Vgl. Habib, »Mémoire d'un achèvement«, S. 24. Vgl. Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 167. Vgl. Hediger, »A Cinema of Memory in the Future Tense«, S. 155ff.

bislang das Supplément des Kinos in der Kunstwerdung des Kinos und in der Projektion untersucht, untersuchen wir es nun in der – und als – Montage.

Das Projekt der Montage kann als anderer Name für den Primärtext des Kinos verstanden werden, an dem der Kommentator Godard in den Histoire(s) du cinéma arbeitet und den er, mit seinen Montagen, weiter fortschreibt. Montieren und Kommentieren sind bei Godard, wie schon in III.1 gezeigt, dasselbe. Die Montage als Kommentar soll in diesem Kapitel als Manövrieren zwischen Bild und Text untersucht werden, das in einer zentralen Schnittfolge und Bildkomposition, der berühmten »Stevens-Giotto-Sequenz« der Episode 1a, den Sinn der Montage aufschiebt, aus ihr ein Supplément macht.

III.4.2 Zwischen Schnittpult und Schreibmaschine: Montage als Kommentararbeit zwischen Bild und Text

Der Primärtext des Kinos entsteht zwischen Schnittpult und Schreibmaschine. Im Verlauf des Anfangs der Episode 1a sehen (und hören) wir ein analoges Schnittpult mit einem aufgespannten Filmstreifen, der vor- und zurückfährt. Außerdem sehen wir Godard vor seiner Schreibmaschine, auf der er ab und an etwas schreibt und die sich daraufhin geräuschvoll in Gang setzt. Dabei wird das Bild immer wieder unterbrochen oder überblendet von aufflackernden Filmausschnitten und Porträts von Filmemacher*innen wie Charles Chaplin, Ida Lupino, Nicholas Ray, Roberto Rossellini und John Ford[3]. Dass Godard an den Histoire(s) wie ein alleine bei sich zu Hause sitzender »Film-Schriftsteller« arbeitet und als solcher, im Spannungsfeld zwischen Schreiben und Zeigen/Montieren, immer auch seine eigene Rolle und Arbeitsweise mitreflektiert, wurde bereits vielfach kommentiert (z.B. von Bellour und Blümlinger)[4]. Und die Herstellung von symbolischen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen der Nouvelle Vague und den bewunderten Filmemacher*innen der Vorgänger*innengeneration, die Godard weniger über die Personen als über die Werke denkt, die durch Bedeutungszusammenhänge und Bedeutungsleerstellen miteinander verbunden sind, haben wir bereits in III.2 analysiert.

Doch der »Film-Schriftsteller« reflektiert – und kommentiert – sich auch als montierender Kommentator, der deutlich macht, dass die »persönliche« Verbindung zwischen ihm, Griffith und Nicholas Ray, verstanden als Verbindung, die über Werke verläuft, an ein Oszillieren *zwischen Bild und Text* gekoppelt ist, das die hergestellten Verhältnisse instabil macht und damit die Notwendigkeit ihrer steten Erneuerung (zwischen und mit Bild und Text) anzeigt. Wir sehen also Godard an seiner Schreibmaschine. Er tippt und spricht dabei langsam den französischen Titel von Griffiths Film Broken Blossoms (USA 1919) aus, als würde er ihn sich selbst diktieren: »Le… Le lys… le lys… brisé… brisé… Le lys brisé.« Beim ersten »Le lys« überblendet er die Einstellung, die ihn selbst zeigt, mit einer schwarzweißen Photographie von Griffith, die mit dem ersten »brisé« wieder verschwindet. Die Linie zwischen Griffith und Godard, die Godard durch den Titel eines Griffith-Films (eines Werkes) und durch die Montage aufruft, wird hier, auf der

3 Vgl. HdC 1a, 01:11-04:18.

4 Vgl. Bellour, »(Not) Just Another Filmmaker«. Vgl. Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 298ff.

Ebene der Sprache wie auf jener des Bildes, ebenso hergestellt wie »gebrochen«, unterbrochen. In dem Moment, in dem die Schreibmaschine den von Godard gesprochenen und eingegebenen Text »auszudrucken« scheint und sich dazu geräuschvoll in Bewegung setzt, kommt es zu einem wiederholten schnellen Wechsel, einem »Flackern« der Einstellung auf Godard mit einer weiteren Schwarzweiß-Photographie, auf der Nicholas Ray zu sehen ist[5]. In dieser Sequenz ist es die Schreibmaschine, die diese symbolische, über Werke verlaufende und immer auch gebrochene Ahnenlinie der Nouvelle Vague und von Godard wie einen Text produziert, den sie ebenso maschinell setzt wie sie ihn wieder auflöst: Sie gibt akustisch den Takt vor, in dem die Bilder zusammenkommen, sich verbinden, wieder verschwinden, getrennte Wege gehen.

Diese Spannung aus Zeigen/Montieren und Schreiben vereinigt den Monteur mit dem Ersteller eines »Sekundärtextes«, dem Kommentator. Sie bringt außerdem die für Foucaults Kommentar typische Spannung aus Vollenden und Neuöffnen seines Gegenstandes zur Erscheinung, muss dieser doch stets »zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist«, um »etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet wird.«[6] Mit Hinblick auf den Beginn der Episode 1a lässt sich Godard als Kommentator verstehen, der Schreiben und Schneiden (Montieren) miteinander kombiniert, wobei jeder der beiden Tätigkeiten sowohl die Funktion des Wiederholens/Vollendens wie auch des Neuöffnens zugeordnet werden kann. Entweder kommt das Kino als Kunst der Montage »zu sich selbst«, während es auch ein »Schreiben« ist, in dem die Verknüpfung schriftlicher wie filmischer Fragmente zu einem fortlaufenden Diskurs ausgestaltet wird: Das intime, materielle, mechanische Leben des Kinos vollendet sich im ewigen Laufen des Filmstreifens auf den Spulen des Montagetischs, bleibt jedoch der Notwendigkeit eines ständigen Selektierens, Extrahierens und (Um-)Montierens der Fragmente unterworfen, die Godard als Schreibvorgang präsentiert. Oder aber das Schreiben ist der fixierende Part – Godard schreibt und die Schreibmaschine druckt den Text aus –, während dem dynamischen Einbrechen der Bewegungen des Filmstreifens auf dem Schnittpult und den überblendenden Bildern, die nur aufflackern und sofort wieder verschwinden, die Rolle des variierenden Elements zukommt. Diese Ambivalenz drückt sich, mit Bezug auf den Schreibvorgang, auch im wiederholten Neueinlegen von weißem Papier in die Maschine aus, die insofern als Kommentar-Geste zu verstehen ist, als dass der Kommentar etwas wiederholt *und* »zum ersten Mal« sagt, und wir nicht wissen können, ob es sich hier um eine vollendende Fortführung eines schon begonnenen Textes handelt, oder ob dieser jedes Mal verworfen und neu begonnen wird.

III.4.3 Zwischen Stevens und Giotto: Die Montage als Supplément des Kinos

Wenn Godard in seinem Spiel mit mehreren Künsten, Medien, Wissenschaften und Diskursen immer wieder aufs Primat des Sehens, des Bildlichen und des Kinos zurück-

5 Vgl. HDC 1a, 3:46-3:56.

6 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19f.

kommt, gerade mit Hinblick auf eine paläontologische Auffassung der Geschichte »nur des Kinos« als Geschichte eigenen Rechts (vgl. III.1), dann bleibt diese rein bildliche Dimension der Geschichte, als Domäne und Produkt der das Kino spezifizierenden Montage, in ihrer Bildlichkeit nie anders als unvollendet und unvollkommen (ebenso wie eine rein »schriftliche« Seite des Primärtextes), da sich die Montage als Kommentarpraxis *zwischen* Schreiben/Sprache und Montieren ansiedelt. In dieser Kombination bleibt die Montage, auch verstanden als Bildpraxis und »Essenz des Kinos«, *zwischen* sich und der Schrift, einem Vollenden und einem Neuöffnen ebenso offen und unbestimmt wie der Primärtext des Kinos, den sie herstellt, indem sie ihn kommentiert und »wiederholt«, und den sie dadurch fortwährend um ihren eigenen Ausstand und also zum Projekt der Montage – wie auch eben zum weiter zu ergänzenden Text – ergänzt. Die Montage schiebt auf, was sie bedeutet und kommentiert, und macht somit aus sich, der Montage, ein Projekt und ein Supplément des Kinos. Deleuze hatte Godards »Methode des ZWISCHEN« als Spiel mit einem »Dazwischen« beschrieben, das zwischen Bildern und Bildern, Tönen und Tönen, Tönen und Bildern nicht zur Erscheinung kommt, womit es ein »Ganzes« mutieren lässt[7]. Analog dazu lässt sich die Montage als *fast nichts* kennzeichnen, als Differenz, die weder ganz eingeschrieben noch montiert oder bildlich vorgestellt werden kann, und die, gemäß der derridaschen Logik des Suppléments, immer nur durch weitere Montagen zu suppliieren ist, ohne je ganz hergestellt zu werden – als *unmögliche Einheit* und damit *Aufspreizung* von und eher noch *zwischen* Schrift und Bild, die im Montage-Kommentar zusammen- und auseinandertreten, und durch ihre Spannung das »Ganze« des Kinos als Projekt der Montage permanent verändern, seiner Vollendung entziehen.

Dieses Supplément der Montage untersuche ich nun in der von mir sogenannten »Stevens-Giotto-Sequenz« der Episode 1a, einer der meist kommentiertesten Stellen der HISTOIRE(S) überhaupt[8]. Hier lässt sich rekonstruieren, wie Godard mit den Mitteln des Kinos, also den Bildern und der Bildpraxis der Montage, die Montage zum Supplément des Kinos macht – während die Bilder auch sprachlich kommentiert und begleitet werden.

Die entsprechende Schnittfolge beginnt mit einem Ausschnitt aus der Radierung Nummer 64 aus Goyas Zyklus *Los Caprichos* vom Ende des 18. Jahrhunderts, die den Titel »Buen Viaje« (»Gute Reise«) trägt und ein Flugmonster zeigt, bestehend aus einem Vogelkörper und einem Menschenkopf. Dazu spricht Godard aus dem Off:

> »Si George Stevens n'avait utilisé le premier le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil.« – »Wenn George Stevens in Auschwitz und Ravensbrück nicht als erster den ersten 16-mm-Farbfilm verwendet hätte, hätte Elizabeth Taylors Glück zweifellos niemals einen Platz an der Sonne gefunden.«

Mit dem »jamais« wird das Bild schwarz. Daraufhin sehen wir ein Videostandbild, auf dem ein Ausschnitt aus den 16mm-Kodachrome-Farbaufnahmen zu sehen ist, die der Hollywoodregisseur George Stevens im Zuge der Befreiung des KZ Dachau durch die

7 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 233f.

8 Vgl. für die gesamte Sequenz: HDC 1a, 47:16-47:58.

7. US-Armee am 29. April 1945 gemacht hat: ermordete, ausgemergelte, übereinanderliegende Körper im Inneren des Wagons eines Güterzugs[9]. Dass Godard suggeriert, Stevens habe im KZ Ravensbrück und im KZ und Vernichtungslager Auschwitz gefilmt, kann seinem bisweilen sehr freien und poetischen Umgang mit historischen Fakten zugeschrieben werden (beide KZs wurden 1945 von der Roten Armee, nicht von US-Truppen befreit), allerdings ist es ein Hinweis darauf, dass sich Godard auf KZs *und* Vernichtungslager, also auf die Lager- und Tötungsmaschinerie der Nazis im Allgemeinen bezieht. (Ob Stevens hier tatsächlich als erster, oder einer der ersten, einen 16-mm-Farbfilm verwendet, sei dahingestellt.) Über dem Stevens-Standbild blendet Godard einen Ausschnitt aus Stevens' späterem Hollywoodfilm A PLACE IN THE SUN (USA 1951) ein und wieder aus: Die Hauptfigur Angela Vickers (Elizabeth Taylor), eine reiche Erbin, in einen Badeanzug gekleidet, streichelt ihrem Geliebten (Montgomery Clift) über den Kopf, der auf ihrem Schoß liegt (die beiden liegen am Rande eines Sees). Es folgt noch einmal ein kurzer Moment aus Stevens' Dachau-Film, diesmal die Großaufnahme des Kopfes einer Leiche, Augen und Mund weit aufgerissen – möglicherweise handelt es sich erneut um ein Video-Standbild (Godard verwendet eine VHS-Aufnahme von Stevens' 16-mm-Farbfilm), doch ist auch eine kleine ruckelnde Bewegung erkennbar, was auf eine verlangsamte Ablaufgeschwindigkeit oder ein Vortasten von Einzelbild zu Einzelbild verweisen kann. Nunmehr nähern wir uns dem Kern der Sequenz. Godards Stimme fährt fort:

> »Trente-neuf, quarante-quatre. Martyre et résurrection du documentaire. Oh, quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas. Oh, doux miracle de nos yeux aveugles!« – »Neununddreißig, vierundvierzig. Martyrium und Wiederauferstehung des Dokumentarfilms. Oh, wie wunderbar, betrachten zu können, was man nicht sieht. Oh, süßes Wunder für unsere blinden Augen!«

Währenddessen kehrt Godard auf der Bildebene zur Taylor-Clift-Szene zurück, diesmal sehen wir die beiden nicht mehr in einer Halbnahen, sondern einer Totalen; Taylor scheint aus dem Wasser zu steigen. Dann schneidet Godard auf einen um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedrehten Ausschnitt eines Freskos von Giotto, in dem Maria Magdalena dem wiederauferstandenen Jesus im leeren Grab begegnet. Maria Magdalenas Körper nimmt den oberen Bildrand ein, ihre Hände streckt sie zum unteren Bildrand, von wo aus Jesus' Hand ins Bildfeld ragt. Schließlich überlagern sich Giotto und Stevens' PLACE IN THE SUN in einem Bild. In Zeitlupe erhebt sich Taylor vom Boden, wobei sie ihren rechten Arm Maria Magdalena nach oben entgegen zu strecken scheint. Zuletzt verschwindet die Giotto-Ebene und nur Taylor bleibt übrig. Dann wird das Bild schwarz.

Die sich an dieser Sequenz entzündende Forschungsdebatte, die ich in I.2.3 resümiert habe, stellt den Sinneffekt zur Disposition, den die godardsche Montage an dieser

---

9 Für Ausschnitte aus Stevens' Film, unter denen sich die von Godard verwendete Szene findet, vgl. George Stevens, »LIBERATION OF DACHAU IN COLOR« (1945), in: *Dailymotion*. https://www.dailymotion.com/video/x3j9e6, abgerufen am 12. Mai 2023. Angaben zum Entstehungskontext, zum Originalfilmmaterial und zur Originallänge der Aufnahme finden sich auf der Website des United States Holocaust Memorial Museum, das Stevens' Film unter dem Titel LIBERATION AT DACHAU aufbewahrt: vgl. https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000128, abgerufen am 19. Mai 2023.

Stelle erzeugt. Aufgrund ihrer christlichen Konnotation wurde die Stelle mit einem Satz in Verbindung gebracht, den Godard in der Episode 1b sukzessive per Textinsert wiedergibt: »L'image viendra/au temps de la résurrection«[10] – »das Bild wird kommen/am Tag der Auferstehung«[11] – wobei Godard das »au temps« auch als »oh temps« variiert. Rancière hat argumentiert, dass Godard die Bilder aus ihren ursprünglichen, narrativen Funktionen befreien und als »reine« Bilder, die ihre schiere Präsenz ausstellen, »wiederauferstehen« lassen möchte. Auf diese Weise soll das Kino von seiner »Schuld« reingewaschen werden, das Wirkliche nicht gefilmt zu haben, also in den Nazi-Lagern nicht »präsent« gewesen zu sein; diese wurden, wie von Stevens, eben nur nach ihrer Befreiung gefilmt. Somit erfährt für Rancière das Kino in dieser Passage mit Taylor und Giottos Maria Magdalena eine Erlösung: »Elizabeth Taylor, die aus dem Wasser steigt, steht so für das Kino selbst, auferstanden aus dem Reich der Toten.«[12] Die Sünderin Maria Magdalena, die, so kann man sagen, die Sünde des (Hollywood-)Kinos verkörpert, das Geschichten erzählt hat, statt die Wirklichkeit zu zeigen, streckt die Hände der Erlösung (Jesus) entgegen und wird dabei selbst dialektisch zur Ankündigung eines »absoluten Bildes«, zum »Versprechen, das vom Himmel herabsteigt und die reiche Erbin aus dem Grab heraushebt – und das Kino mit ihr […].«[13] Diesen metaphysisch-spirituellen Diskurs, den Rancière Godard zuschreibt, kritisiert er mit Hinblick darauf, dass Ikonisierung und Erlösung nur durch eine Vermischung von Film und Malerei, und also nur durch die Montage möglich werden, d.h. durch die »romantische Poetik«, die »die Werke der Überlieferung auseinandernimmt und neuzusammensetzt […].«[14] Eine Gegenposition bezieht Georges Didi-Huberman, indem er die von Rancière konstatierte Unmöglichkeit einer »Erlösung« der Geschichte und des Kinos ins Positive wendet. Didi-Huberman hebt hervor, dass sich die Hände von Maria Magdalena und Jesus nie berühren, weswegen es nicht zu einer dialektischen Vereinigung im Bild und damit auch nicht zu einem reinen, einheitlichen Bild der Wiederauferstehung kommen kann[15]. Im Anschluss an Didi-Huberman hat Céline Scemama betont, dass sich in der Stevens-Giotto-Sequenz die Bilder (Maria Magdalena, Taylor, Jesus' Hand) nur überlagern und Relationen herstellen, ohne zu verschmelzen[16]. Rancières »Engel der Auferstehung«[17] stellt Didi-Huberman einen »Engel der Zerstörung« entgegen, den er im Flugmonster von Goyas Capricho angedeutet sieht und mit Alain Bergala als benjaminischen »Engel der Geschichte« deutet, der sein Antlitz den sich aufhäufenden Katastrophen der Vergangenheit zugewandt hat, ohne diese wiedergutmachen zu können[18]. Ins bildtheoretische gewandt lässt sich mit Christa Blümlinger in ihrer Zusammenfassung der Debatte davon sprechen,

10 HdC 1b, 5:30-6:45.

11 Ich übernehme hier die Übersetzung von Blümlinger, aus »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 8.

12 Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 174.

13 Ebd. S. 175.

14 Ebd.

15 Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 211–213.

16 Vgl. Scemama, *La force faible d'un art*, S. 178–181.

17 Rancière »Eine Fabel ohne Moral«, S. 174.

18 Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 211–213. Bergala, *Nul mieux que Godard*, S. 221–249. Vgl. für Benjamins »Engel der Geschichte« I.2.3.

dass Rancière die heilsgeschichtliche Funktion des Bildes als Metapher und Objekt einer dialektischen Spekulation hervorhebt, während Didi-Huberman das Bild als ästhetische Spur des Verschwundenen betont[19]: Das Unsichtbare, Abwesende, Vergangene soll nicht durch das Bild »wiederauferstehen«, sondern zwischen den Bildern zur Spur werden, die auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Restitution des Vergangenen verweist. Damit stehen auch zwei verschiedene Auffassungen der godardschen Montage zur Diskussion: Soll diese eine erlösende, heilende Funktion haben, indem sie Bilder zusammenführt, oder betont sie die unüberbrückbaren Differenzen zwischen ihnen?

Ausgehend von diesen exemplarischen Positionen möchte ich die Uneindeutigkeit hervorheben, die die Montage in der Stevens-Giotto-Sequenz auszeichnet. Ihre zentrale Funktion besteht hier wie in den HISTOIRE(S) überhaupt darin, zwischen (mindestens) einem »spirituellen« und einem »ästhetischen« Aspekt zu schwanken, womit sie eine Entscheidung über ihre Funktion, ihre Bedeutung und das, was sie als Montage selbst ist – auch als Essenz des Kinos – aufschiebt und zum Geheimnis macht.

Dabei ist zunächst darauf hinzuweisen, dass sich in der Stevens-Giotto-Sequenz die Montage als Montage reflektiert, als sowohl Bild- wie auch Schreibpraxis. Dies geschieht dadurch, dass insgesamt fünf *Hände* zu sehen sind, die die Bildkomposition nach mehreren Seiten hin »aufzuspannen« scheinen: die Hände von Taylor und jene von Maria Magdalena, wobei beide Frauen auch im Bild selbst zu sehen sind, und eine Hand von Jesus, die in die Collage hineinragt, während sein restlicher Körper außerhalb des Bildfelds bleibt. Die Hände sind ein bildliches und literarisches Motiv, das die gesamten HISTOIRE(S) DU CINÉMA und in einem weiteren Sinne das gesamte Spätwerk Godards durchzieht, in dem auch immer wieder Zitate aus der Abhandlung *Penser avec les mains* (1936) des Schweizer Philosophen Denis de Rougement auftauchen[20]. Ausgehend von de Rougements Reflexionen über die Einheit von Handeln und Denken sowie von Kreativität und Spiritualität hat James S. Williams Godards Montagen in den HISTOIRE(S) als Gleichzeitigkeit eines manuell-physischen Aktes (das Zusammenkleben von Einzelelementen beim analogen Schneiden) und einer intellektuellen Operation verstanden[21], während auch das Eingangszitat aus Godards LE LIVRE D'IMAGE (CH 2018), das eine Einstellung von Godards Händen beim Verkleben von Filmstreifen über einem analogen Schnittpult begleitet, aus de Rougements Buch stammt[22]: »Und mit den Händen zu denken, ist die wahre Bestimmung des Menschen.«[23] Die Hände konnotieren gleichzeitig eine Schreibtätigkeit, wie Godard in LE LIVRE D'IMAGE im unmittelbaren Anschluss an die Schnittpultszene zu erkennen gibt (eine Hand schreibt mit einem schwarzen Schrift auf eine weiße Tafel), während er in der Episode 2b der HISTOIRE(S) den Titel von de Rougements Buch als Textinsert im Zuge einer Passage zitiert, in der er sich

19 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192.

20 Vgl. Denis de Rougement, *Penser avec les mains.* Paris: Albin Michel, 1936.

21 Vgl. Williams, »European Culture and Artistic Resistance«, S. 130f.

22 Vgl. Ignatiy Vishnevetsky, »The Hands of Jean-Luc Godard«, in: *Mubi Notebook*. Online am 25. Dezember 2018. https://mubi.com/de/notebook/posts/the-hands-of-jean-luc-godard, abgerufen am 20. Mai 2023.

23 BILDBUCH, 0:52-0:58. Vgl. De Rougement, *Penser avec les mains*, S. 147: »Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains.« Ich zitiere im Fließtext aus der – von Godard selbst hergestellten – deutschen Fassung des Films, BILDBUCH.

selbst immer wieder an seiner Schreibmaschine zeigt[24]. Schon zuvor blendet Godard eine Einstellung aus Fritz Langs M – Eine Stadt sucht einen Mörder (DEU 1931) ein, in der eine Hand mit Kreide auf eine andere Hand ein »M« schreibt (in Langs Film ein Trick, um den gesuchten Mörder zu stigmatisieren, per Kreideabdruck des Buchstabens auf dessen Kleidung), während eine Texttafel verkündet: »Seule la main qui efface peut écrire« – »nur die Hand, die löscht, kann schreiben«[25]. Hier wird besonders deutlich, was Marie-Claire Ropars-Wuilleumier für Le mépris (FRA/ITA 1963) festgehalten hatte (vgl. II.2.4): Die Montagebewegung bei Godard ist eine Bewegung des Schreibens, ein ständiges Neu- und Umschreiben im Wechsel zwischen Löschen (des alten Bildes) und Neuansetzen (mit einem neuen Bild)[26], sowie zwischen Schreiben und (bildlichem) Montieren, folgen daraufhin doch Ausschnitte aus Merian C. Coopers und Ernest B. Schoedsacks King Kong (USA 1933), in denen ein Mann hinter einer Kamera (der von Robert Armstrong gespielte Filmregisseur Carl Denham) eine Schauspielerin (die von Fay Wray gespielte Filmdiva Ann Darrow) filmt, während Godard im Off kommentiert: »All diese Geschichten, die nun mir gehören, wie soll man sie erzählen? Vielleicht, indem man sie zeigt.«[27] Der Buchstabe »M«, der in Langs Film auf eine Hand geschrieben wird und den »Mörder« bezeichnen soll, ist im Französischen ebenso der Anfangsbuchstabe von »main« (»Hand«) wie von »montage« und von »montrer« (»zeigen«). In der Hand – im Symbol der Hand, im Buchstaben M, aber auch in der manuellen Geste – verbindet sich bei Godard die Schreib- mit der Zeige- und Bildarbeit der Montage.

Die fünf Hände der Stevens-Giotto-Sequenz (deren Anzahl mit den fünf Punkten in der Graphik des Großbuchstabens M korrespondiert) können daher als Reflexion der Montage in ihrer bildlichen, textuellen und handwerklichen Dimension verstanden werden – sowie als Designation der Montage als *Supplément*, Zusatz, »Plus« und »Mehr« an Bedeutung in der Bewegung der Schrift, das nicht eingefangen werden kann und einen Ausstand an Sinn miteinschreibt. Schon der Satz »Nur die Hand, die löscht, kann schreiben« beschreibt diese Aktualisierung eines Mangels in der Schrift wie in der Montage, einen Mangel an Sinn, an einem nächsten Bild, einer nächsten Montage. In der Stevens-Giotto-Sequenz ist das Supplément in der Hand von Jesus erkennbar. Sie ragt vom unteren rechten Bildrand in das Bild hinein und offenbart mit dem nicht sichtbaren Körper von Jesus eine Abwesenheit. Währenddessen spricht Godard im Off davon, wie wunderbar es sei, etwas zu betrachten, was man nicht sehen könne, und schwelgt in diesem »süßen Wunder für unsere blinden Augen«. Nun kann dies so interpretiert werden, dass hier ein Abwesendes restituiert und »erlöst« wird. Das Abwesende, vom Kino Verpasste – das ungefilmt gebliebene Grauen der Geschichte, angedeutet durch Stevens' Dachau-Aufnahmen – wird dank einer dialektischen und ikonographischen Operation, dank einer Synthese des Abwesenden (Jesus) mit dem Sichtbaren (die im Bild sichtbaren Taylor und Maria Magdalena) ergriffen und wunderbarerweise ins Sichtbare zurückgezogen: in

24 Vgl. HdC 2b, 6:53-7:09.

25 HdC 2b, 5:21-5:33.

26 Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«.

27 HdC 2b, 5:29-5:36. »Toutes ces histoires qui sont maintenant à moi, comment les dire? Les montrer, peut-être.«

diesem Fall signalisieren die ausgestreckten Hände Verbindung und Synthese, die Herstellung eines ganzheitlichen Bildes. Oder man mag hier umgekehrt einen Hinweis darauf finden, dass diese Restitution des Abwesenden zeichenhaft und unvollständig bleibt: Die vier Hände von Maria Magdalena und Taylor können als Zeichen verstanden werden, die auf die fünfte Hand (jene von Jesus) zeigen und sie nur noch signifizieren, doch nicht mehr wirklich »ergreifen« und zurückholen können. In diesem Fall signalisieren die Hände, die, wie Didi-Hubermans bemerkt hat, sich nie berühren und getrennt bleiben, den Verlust der Ganzheit jenes Bildes, das sie gemeinsam (wieder-)herstellen sollten. Die Augen sehen und bleiben dabei doch »blind«. Die fünfte Hand von Jesus kann jedoch auch die Unentschiedenheit, die Differenz *zwischen* diesen beiden Interpretationsmöglichkeiten verdeutlichen. Sie kann als Markierung der *genauen* Bedeutung gelesen werden, an die in dieser Noli-me-tangere-Szene *nicht* »Hand gelegt« werden kann, und die, wie der Körper von Jesus, immer überschüssig, außerhalb des Bildes bleibt – ein Supplément, ein noch zu ergänzender Bedeutungszusatz zu den Bedeutungseffekten der Stevens-Giotto-Sequenz und der aus ihr resultierenden finalen Bildkomposition. Zwischen zwei Möglichkeiten der Interpretation verweist diese fünfte Hand auf die Suspension ihres Sinns und bedingt einen fortlaufenden Interpretationsprozess, der auch etwas über den Status der Montage selbst aussagt, die sich in den Händen reflektiert und aus der diese Sequenz und diese Bildkomposition hervorgegangen sind. Werden in der Montage Bilder »angefasst«, um mit einem weiteren verbunden zu werden, dann braucht es für eine Montage mindestens zwei Hände und zwei Bilder – zwei Hände, die zwei Bilder zusammenfügen. Die vier Hände von Taylor und Maria Magdalena können folglich als zwei Hände und zwei Bilder verstanden werden (handelt es sich doch um *Bilder* von Händen), oder auch als zwei Montageoperationen. In diesem Fall markiert die *fünfte*, »unberührte« Hand eine (ohne eine sechste Hand) unvollständige Montage, die noch nicht realisiert wurde: einen Überschuss und die Anfügung eines Mangels an Montage, ein Supplément. Dieses Supplément der Montage suspendiert den Sinn, den die Montage hier hervorbringen kann. Insofern sich die Montage hier selbst reflektiert, reflektiert sie sich als Supplément – d.h. als Wissensobjekt, das sich, also das Wissen darüber, was Montage ist, zum Supplément macht. Die fünfte Hand enthüllt die Montage als etwas, was niemals abgeschlossen ist und ein Projekt bleibt, das immer erst noch gefunden, »ergriffen« und »ergänzt« werden muss.

Mit der »Methode des ZWISCHEN«, mit der Deleuze Godards Insistieren auf Differenzen und Dissoziationen zwischen Bildern und Tönen beschrieben hatte[28], kann in der Stevens-Giotto-Sequenz und in der Bildkomposition aus Stevens' Place in the Sun und Giottos Fresko von zahlreichen »Zwischenräumen« gesprochen werden: zwischen den sich überlagernden Bilder, zwischen den Händen, zwischen Dokumentation (Stevens' Dachau-Aufnahmen) und Fiktion (A Place in the Sun), zwischen Film und Malerei (Goya, Giotto), zwischen Präsenz und Absenz – sowie zwischen zwei Richtungen der Interpretation. Diese Differenzen, die für sich genommen »Nichts« sind, können mit Leslie Hill auch eine »singuläre Spur des Kinos« zwischen Erscheinen und Verschwinden charakterisieren[29]. Dabei greift Hill, ebenso wie vor ihr Deleuze und Ropars-Wuilleumier,

28 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 235.

29 Vgl. Hill, »›A Form That Thinks‹«, S. 414f.

auf Blanchot zurück. Beziehen sich Deleuze und Ropars-Wuilleumier für ihre Analysen von Godards Zersetzung eines ständig mutierenden »Ganzen« durch Zwischenräumlichkeiten und Fragmente auf Blanchots *L'espace littéraire*[30], so greift Hill auf einen Satz Blanchots aus dessen Essay »Le musée, l'art et le temps« zurück, den Godard in der Episode 4b zitiert: »Ja, das Bild ist Glück – doch neben ihm hält sich das Nichts […]. Das Bild, fähig, das Nichts zu verneinen, ist auch der Blick des Nichts auf uns.«[31] Das Nichts (»le néant«) wird zur Eigen- und Nachbarschaft eines durch Montage entstehenden Bildes oder Werkes, zu seinem »Glück« ebenso wie zu seiner Nichtigkeit, seinem drohenden Verschwinden und der Möglichkeit seiner Verwandlung: es bewahrt das Ganze des Bildes/Werkes, indem es es mutieren lässt. Mit diesem »Nichts« wird die Montage auch mit Blanchots Kritik-Konzept interpretierbar. Da Godards Montage in der Stevens-Giotto-Sequenz eine Reflexion über die Lektüre der Bildkomposition selbst darbietet, Montage und Interpretation also in Eins fallen, verschmilzt die Montage mit einer (Selbst-)Kritik, die niemals unabhängig vom Werk ist, um in diesem ein Nichts und eine »Reserve an Leere«, und damit eine verborgene, offen zu haltende Bedeutungsressource zu bewahren, die sich, wie wir gezeigt haben, nicht nur auf das Werk selbst, sondern auch auf die Montage – als »Wesen« des Kinos und seiner Geschichte – bezieht. In dieser Komposition bestünde diese Sinnreserve in all den Differenzen, Dissoziationen, Zwischenräumen, »Spuren« des Kinos. Als Kritik motiviert die Montage immer andere und neue Kritiken und Interpretationen, die sich an dieser Stelle entzünden und bis heute die Forschung zu den Histoire(s) du cinéma bestimmen, wacht sie über das Supplément, das jede Montage immer noch ergänzt, über die Montage als Projekt und Supplément. Womit sie, als werksbezogene Kritik, gleichzeitig als *Kommentar* zum Wissensobjekt Kino überhaupt zu verstehen ist.

Dass in der Stevens-Giotto-Sequenz Godard als montierender Kommentator oder kommentierender Monteur vorgeht, der das Mysteriöse und Bedeutungsvolle seines Gegenstandes (des »Kinos«) bewahren will, lässt sich gerade anhand des Satzes »L'image viendra/au temps de la résurrection« nachvollziehen, beziehungsweise anhand des Weges, über den er in die Histoire(s) gelangt ist. Schon in seinem 1989 gehaltenen Vortrag mit dem Titel »Le montage, la solitude et la liberté« bekräftigt er, die Montage sei die Wiederauferstehung des Lebens, »la résurrection de la vie«[32]. Nicole Brenez diskutiert den Satz, der während der Produktion der Histoire(s) von 1988 bis 1998 auch in Godards Film Allemagne année 90 neuf zéro (FRA 1991) auftaucht, vor dem Hintergrund des byzantinischen Bilderstreits zwischen Ikonodulen und Ikonoklasten: Mit Brenez verwendet Godard Bilder sowohl symbolisch-performativ als Waffen wie auch als Zeichen, die auf ein Abwesendes verweisen, weswegen Brenez die godardschen Bilderfindungen zwischen dem Mirakulösen, Archetypischen und Präsentischen der Bilder, und der zeichenhaf-

30 Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«. Vgl. Blanchot, *Der literarische Raum*, S. 24.

31 Blanchot, »Das Museum, die Kunst und die Zeit«, S. 56. Im Original: »Le musée, l'art et le temps«, S. 50f: »Oui, l'image est bonheur, – mais près d'elle le néant séjourne […]. […] [L]'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous.« So heißt es auch bei Godard, HdC 4b, 34:54-35:15.

32 Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: *T* 2, S. 245.

ten Ankündigung eines immer erst noch kommenden Körpers verortet[33]. Michael Witt hat vorgeschlagen, in dieser »Wiederauferstehung« eher eine »Metapher« für die Repräsentationsarbeit der Kunst an der Grenze zwischen Realität und Darstellung zu verstehen[34], während auch Blümlinger den metaphysischen Ernst des Satzes relativiert und auf Daney verweist, der Godard »nicht als Prophet« begriff, sondern als »Zeitgenosse, dessen Bildermystizismus letztlich dem Realismusbegriff eines Bazin verpflichtet bleibt [...].«[35] So bewegen sich auch diese Kommentare, wie schon die Debatten zur Stevens-Giotto-Sequenz, stets innerhalb des Dualismus aus Bildermystik und realistischer Ästhetik. Verpflichtet bleibt Godard aber vor allem einem Spiel mit der *Bedeutung* seines eigenen Werkes. Dies lässt sich feststellen, wenn man nachvollzieht, wie Godard zu diesem Satz überhaupt kam. Bamchade Pourvali hat dargelegt, dass sich die Formulierung im Wortlaut zunächst in einem Artikel von Jacques Henric mit dem Titel »L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plombs« findet, der 1984–1985 in einer Godard-Spezialausgabe der Zeitschrift *Art Press* erschien. Dort vergleicht Henric Godard mit dem Heiligen Paulus, dem Henric diesen Satz zuschreibt[36]. Im entsprechenden »Brief Paulus' an die Korinther« (1 Kor 15, 49) lautet die Stelle, auf die sich auch Brenez bezieht, hingegen etwas anders: »Et comme nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons l'image du céleste.«[37] (»Wie wir nach dem Bild des Irdischen gestaltet wurden, so werden wir auch nach dem Bild des Himmlischen gestaltet werden.«[38]) Godard hat den Paulus zugesprochenen Satz also offenbar nicht direkt von Paulus, sondern in einer bereits abgewandelten Form von Henric übernommen – aus einem Kontext, in dem Henric Godard kommentiert. In erster Linie handelt es sich bei diesem Satz bereits um einen *Kommentar* zu Godard, den Godard in die HISTOIRE(S) DU CINÉMA integriert, und den er auf diese Weise weiter kommentiert. Die »heilsgeschichtliche Spekulation« über das Wesen der Bilder, die im Rahmen von Foucaults *Naissance de la clinique* als Ausgangspunkt der Exegese eines heiligen Textes betrachtet werden kann, in der das Wort Gottes »geheim bleibt, immer jenseits seiner selber«[39], verbirgt bei Godard eine *andere* – geheime – Tradition des Kommentierens, die frühere Kommentare zu Godards Werk miteinbezieht, die HISTOIRE(S) DU CINÉMA zum kommentierenden und weiter kommentarwürdigen Werk macht, und das Kino zum heiligen, weiterhin kommentarwürdigen (Primär-)Text.

In der Stevens-Giotto-Sequenz der Episode 1a, und vor allem in der Bildkomposition, die A PLACE IN THE SUN mit Giotto vereint, nimmt dieses Kommentieren die Form

33 Vgl. Nicole Brenez, »Le film abymé. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image«, in: *Études cinématographiques*, no. 58, 1993. S. 135–163; 139.

34 Vgl. Michael Witt, »L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 19–32.

35 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 8.

36 Vgl. Bamchade Pourvali, *Godard neuf zéro: Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*. Biarritz: Atlantica, 2006. Vgl. Jacques Henric, »L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plombs«, in: *Art Press*, no. spécial, décembre 1984/janvier-février 1985. S. 19–21. Zitiert nach Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 25, wo Witt ebenfalls nachzeichnet, wie der »Paulus«-Satz zu Godard gelangte.

37 Brenez, »Le film abymé«, S. 161.

38 https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor15.html, abgerufen am 25. Mai 2023.

39 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 15.

der Montage, die Montage die Form eines Kommentars an. Nicht nur entspricht die Verbindung der schriftlichen und der bildlichen Seite der Montage im »M« der Episode 2b dem zwischen Bild und Text changierenden Kommentar – gerade in der Collage der Episode 1a zeigt die sich in den Händen reflektierende Montage ihr sequentielles Vorgehen in verdichteter Form als ein Kommentieren. Die Montage zeigt sich, kommentiert sich, wird zum Kommentar, indem sie in den Händen ihre eigene Wiederholung (von hintereinander montierten Bildern) anzeigt, ebenso wie den durch sie wiederholten Primärtext, d.h. Montage in ihrer nie ganz realisierten Form, als verdichtetes Wesen des Kinos (dargestellt in dieser Verdichtung, dieser Gleichzeitigkeit der Hände in *einer* Komposition). Sie reflektiert und enthüllt sich als Kommentar, kommentiert sich als und erklärt sich zum Kommentar. Wie in Foucaults *L'ordre du discours* werden Sekundär- und Primärtext ununterscheidbar[40]: Die »Sekundärmontage« bringt als Kommentar die »Primärmontage« als Primärtext erst hervor. Dieser wird mit einem christlich-religiösen Charakter aufgeladen: die unentscheidbare Frage nach der An- oder Abwesenheit Jesus' im Bild und nach der (Un-)Erlösbarkeit des Nicht-Gezeigten und Vergangenen durch Godards Montagen verleiht dem Text Schwere und ein unergründliches Geheimnis. Indem Jesus außerhalb des Bildfeldes der Komposition verbleibt, bewahrt der Kommentator Godard die Bedeutungsreserve seines Primärtextes als eine verborgene, verschiebt er sie vom christlich-religiösen Spektrum weiter aufs Kino, also auf die Frage, worum es sich bei »Montage« handelt, die sich mit der fünften Hand offenbart *und* entzieht: »Montage« bleibt, als Wesen des Kinos, verborgen, ein Supplément. Als Primärtext, als historischer Wissensgegenstand ist Kino bei Godard ein Projekt der Montage, das weiter zu kommentieren, zu montieren bleibt.

40 Vgl. ders., *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19f.

Das Bildbuch des (Post-)Kinos

»Le montage: horizon indépassable d'un art dépassé: le cinéma.«[1] – »Die Montage: unüberholbarer Horizont einer überholten Kunst: des Kinos.« So notiert es Daney 1988 nach seinem Besuch bei Godard und einer ersten Einsicht in die gerade begonnenen HISTOIRE(S) in sein Tagebuch. Damit verdeutlicht er das Paradox, das mit der Unerreichtheit der Montage einhergeht: Das Kino mag eine »überholte« Kunst sein, aber die Montage selbst bleibt »unüberholbar«. Wenn sie, im Sinne Godards, nie »erreicht« wurde, kann man auch nicht aus ihr »austreten«; wenn sie, als Wesen des Kinos, für Godard niemals gefunden wurde, widersteht sie dem Ende des Kinos. Dann allerdings muss man sagen, dass das Kino von Anfang an niemals richtig »existiert« hat. In diesem Sinne äußert sich Godard auch in seinem Vorwort zu den Braunberger-Memoiren: das Kino hat niemals wirklich existiert, es war nur ein Projekt – und eine »Legende«[2], während er den Ausschnitten des Gesprächs zwischen ihm und Daney in der Episode 2a der HISTOIRE(S) DU CINÉMA die Bemerkung voranstellt: »Eine genaue Beschreibung dessen zu liefern, was niemals stattgefunden hat, ist die Arbeit des Historikers.«[3]

Mit einem Bekenntnis zu dieser Legende lässt Godard die Episode 4b und damit seine GESCHICHTE(N) DES KINOS enden. Dort zeigt er die Großaufnahme einer gelben Rose aus seinem Film ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO (1991) sowie einen Ausschnitt aus einer Studie von Francis Bacon für ein Porträt von Van Gogh (1957), während die gelbe Rose auf eine Schwarzweiß-Photographie von Godard selbst überblendet. Parallel dazu verliest Godard eine Stelle aus der französischen Fassung von Jorge-Luis Borges' Text »La flor de Coleridge« (1945): »Wenn ein Mensch im Traum das Paradies durchwanderte, und man gäbe ihm eine Blume als Beweis, daß er dort war, und er fände beim Aufwachen diese Blume in seiner Hand – was dann? – Ich war dieser Mensch.«[4] Wenn Georges Didi-

1 *L'exercice*, S. 110.

2 Godard, »Préface de *Cinémémoire*«, in: *T 2*, S. 209: »Le cinéma n'a jamais été qu'une légende.«

3 HDC 2a, 1:50-2:19: »Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien.«

4 Vgl. für die gesamte Passage: HDC 4b, 36:16-37:00. »Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains, que dire alors? J'étais cet homme.« Die hier verwendete deutsche Übersetzung stammt aus Jorge Luis Borges, »Coleridges Blume« (1945), in: ders., *Eine neue Wiederlegung der Zeit*

Huberman vermutet, dass Godards am Ende der Histoire(s) platziertes Selbstporträt seiner Selbstversicherung und Selbstautorisierung als Filmemacher und Kinohistoriker gleichkommt, der das letzte Wort über seine Geschichte(n) des Kinos behalten will[5], so wird die gelbe Rose doch auch zum ambivalenten Instrument in den Händen eines Kommentators. Dieser lädt seinen Primärtext mit Autorität auf, indem er sich an seinem Ende positioniert, um ihn zu vollenden, während er ihn gleichzeitig mit dem Verdacht ausstattet, noch nicht vollkommen zu sein und weiter erforscht werden zu müssen. In Zusammenspiel mit dem Borges-Zitat steht die gelbe Rose für die Vollendung des Kinos und Godards Durchquerung des Paradieses, in dessen Geheimnisse er eingetaucht ist, aber auch für ein Artefakt, ein Traumsymbol, Zweifel und Irrealität. Godard vollendet das Kino zur »Legende«, zu etwas, was – wie die Montage – vermeintlich »nie existiert« hat. Es ist wichtig, anzumerken, dass Foucault in *L'ordre du discours* gerade mit Bezug auf Borges davon gesprochen hat, dass der Kommentar durchaus »den ersten Platz«, den Platz des Primärtextes einnehmen kann, den er ersetzt; der Kommentar wird dann ein »Spiel«, insoweit er nur »wörtliche [...] Wiederholung dessen ist, was er kommentiert; oder Spiel einer Kritik, die endlos von einem Werk spricht, das gar nicht existiert.«[6] Doch selbst wenn der Primärtext außerhalb des Kommentars nie existiert haben mag, ist dieses Spiel des Kommentars ernst und »endlos«. Der Kommentar hält dem Primärtext die Treue, indem er ihn durch *endloses* Kommentieren weiter herstellt. Das Kino, das Godard vollendet, ist fundamental immer noch zu entdecken, zu durchqueren, auszulegen, so dass seine Erforscher*innen immer nur neue Beweise, doch niemals einen ultimativen für seine »Entdeckung« werden liefern können.

Dass Daney und Godard zwischen Vollenden und Verbergen ein Geheimnis des Kinos und das Kino als Geheimnis bewahren, ist vielleicht das intimste Band zwischen ihnen. Dem verschlossenen, unzugänglichen, immer mangelnden Urbild des Kinos, das Daney in seinen letzten Texten als »arrêt sur image« behandelt hat, als vor allen sicht- und anhaltbaren Bildern angehaltenes, ihnen vorausgehendes Nicht-Bild, das von der Kritik stets noch zu ergänzen bleibt (II.3.4), entspricht diese gelbe Rose, die Godard an der Peripherie seiner Histoire(s) du cinéma pflanzt oder pflückt. Sie ist kein konkretes, sondern ein mangelndes Bild, das von der Montage immer noch anzufügen ist und daran erinnert, dass die Montage als Wesen des Kinos immer noch zu (er-)finden bleibt.

Diese Verbindung zwischen dem Kritiker und dem Filmemacher habe ich als Verbindung zweier Kommentatoren im Sinne Michel Foucaults interpretiert, die einen Primärtext des Kinos und seiner Geschichte auslegen, erweiterbar halten und mit einem fundamentalen Mangel an noch zu ergänzender Bedeutung ausstatten. Als Kommentatoren, die sich der schriftlichen (Film-)Kritik beziehungsweise der filmischen Montage bedienen, wachen Daney und der Godard der Histoire(s) du cinéma über ein *Supplément des Kinos*, das ich in seinen verschiedenen Variationen rekonstruiert habe: bei Daney in Form der Mise en Scène (II.1), der differenziellen Schrift (nach Jacques Derrida, II.2) sowie des Kinos selbst im Zeitalter des Fernsehens (II.3); in den Histoire(s) innerhalb

und 66 andere Essays. Übers. v. Gisbert Haefs, Karl August Horst. Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag, 2003. S. 195–199; 195.

5 Vgl. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 134f.

6 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18.

von Godards Erzählung der Vollendung des Kinos zur modernen Kunst durch die Nouvelle Vague (III.2), sowie in Form der »Projektion« (verstanden als weiter zu ergänzendes Projekt, III.3) und der »Montage« (als nie gefundene Essenz des Kinos, III.4).

Wenn Daney und Godard seit dem Beginn ihrer Karrieren Anfang der 1960er Jahre das zu Ende gehende klassische Hollywood-Kino in seinem Übergang zum modernen Kino zunehmend in einer Schreibbewegung auflösen – Godard lässt in Le mépris (1963) vom klassischen Kino nur ein Verweissystem, ein »Palimpsest« übrig, Daney entzaubert die naturalistischen Repräsentationen des klassischen Kinos als Zeichensystem (vgl. II.2) –, dann birgt die damit einhergehende Umdeutung der Spezifizität des Kinos vom Dispositiv zum Text das Potenzial, im Kontext der Konkurrenzmedien wie Fernsehen und Video sowie der digitalen Transformationen des Kinos im post-kinematographischem Zeitalter, dem Begriff des »Kinos« eine neue Schärfe zu verleihen, und es – als Dispositiv, aber auch als Kunstform – seinem historischen Ende zu entreißen. Überhaupt bietet der Kommentaransatz den hier behandelten filmwissenschaftlichen Forschungsfeldern eine Reihe neuer Perspektiven. Als Kommentator wird der Filmkritiker Daney jenseits seiner Darstellung als exemplarische Figur der französischen Filmkultur im 20. Jahrhundert für ein Denken von »Kino« im digitalen Post-Kino-Zeitalter fruchtbar gemacht. Jean-Luc Godard wird, anders als in der bisherigen Forschung, nicht nur als moderner Künstler, Kritiker oder Kinohistoriker im Sinne der deutschen Romantik verstanden, und auch nicht als Innovator, Kino-Rebell und Avantgardist, sondern als Reformer und Kommentator, der ausgehend vom klassischen Filmerebe (vor allem Fritz Lang, aber auch Griffith, Eisenstein, Nicholas Ray, Charles Laughton oder George Stevens) und den klassischen Kino-Techniken (vor allem: der Montage) »Kino« als stetig weiter auszulegenden Text behandelt. Foucaults »negativ« bewerteter Kommentar-Begriff – als autoritäre Repetition eines vorgegebenen Textes – wird einem »positiven« Gebrauch zugeführt: als Strategie, um diesen Text (des Kinos) für die Zukunft lebendig, geheimnisvoll, weiter interpretierbar und wiederholbar zu halten. Im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit Daney habe ich den Begriff der Mise en Scène neu bewertet, die nicht nur als künstlerische Organisationspraxis von filmischen Elementen, sondern auch als »Artikulation von Leerstellen« verstanden werden kann, die analog zu einer differenziellen Schreibbewegung operiert (vgl. II.1), während der »arrêt sur image« nicht mehr einfach ein angehaltenes »Standbild« oder einen »Stoppkader« bezeichnet, sondern auch ein abstraktes Urbild des Kinos (vgl. II.3.4). Mit Bezug auf Godard verweist Projektion nicht mehr nur auf das Projektionsdispositiv im Kinosaal, sondern steht auch für ein unvollendetes Projekt des Kinos und seiner Geschichte (vgl. III.3), während Montage keineswegs in einer reinen Komposition oder Anordnung von Bewegtbildern, sondern auch in einem Supplément bestehen kann, in einem »Projekt der Montage« im Sinne einer nie gefundenen »Originalität« des Kinos (vgl. III.4). Im Rahmen der von mir unternommenen Rephilologisierung der Begriffe der Filmwissenschaft, der Filmkritik sowie der Filmpraxis wird nicht mehr einfach nur rein konzeptuell über Begriffe wie jenen des Dispositivs hinausgegangen, den Vinzenz Hediger und Miriam De Rosa etwa mit der Wendung »configurations of the moving image«[7] ersetzt haben, die die Eigenschaften des zu Überwindenden doch wiederholt. Das Kommentatoren-Tandem Daney/

7 De Rosa, Hediger, »Post-what? Post-when?«, S. 18.

Godard sowie die in dieser Studie zur Rekonstruktion ihres gemeinsamen Projektes verwendete textorientierte Methodentrias (bestehend aus Maurice Blanchots Kritik, Derridas Supplément und Foucaults Kommentar) erlaubt es hingegen, die Ablösung des Kinos von dem Dispositiv – dem traditionellen Dispositiv des Kinosaals ebenso wie seiner Hybridisierung mit anderen Dispositiven – jenseits einer bloßen Rekonzeptualisierung sprachlich zu vollziehen, und in diesem Vollzug als *fortlaufendes* Ergänzungs- und Auslegungsgeschehen lebendig zu halten.

Damit kann die Frage, was genau unter »Kino« oder dem »Primärtext« des Kinos verstanden wird, nicht abschließend beantwortet werden. Gemäß der Logik des Kommentars bleibt die Schärfung und Zuspitzung des Kinos zu einem jenseits von medialen und dispositivischen Zuschreibungen existierenden »Bedeutungszusammenhang« auf die doppelte Bewegung verwiesen, die das Kino als und zum Primärtext vollendet, und diesen gleichzeitig – auch entlang der Wandlungen und Transformationen seines Dispositivs – erneut öffnet und weiter fortschreibt.

Zunächst ist das »Kino«, das Daney und Godard als Kommentatoren im Blick haben und in seiner Offenheit bewahren, in Daneys eigenen Worten nur *ein Teil* des Kinos, und mit Bezug auf die heutige Zeit nur ein Teil des globalen digitalen Magmas des Audiovisuellen. Von diesem »einen Teil« des Kinos, dieser »einen Filmgeschichte« *unter anderen* spricht Daney 1989 im Gespräch mit Olivier Mongin. Mit ihr bestimmt Daney das Objekt seiner Cinephilie und schließt Godard mit ein, der dazu übergegangen sei, »die Filmgeschichte mit den eigentlichen Mitteln des Films zu erzählen«[8]. Schon Godard hatte in seiner frühen Kritik zu Nicholas Rays Hot Blood (1956) geschrieben, dass Ray »nichts als das Kino sei«, um anzufügen, dass diese Eloge eine Einschränkung mit sich führt: »Nichts als das Kino ist vielleicht nicht das ganze Kino.«[9] Dieser eine Teil des Kinos zeichnet sich dadurch aus, dass er ausgehend vom einzelnen Film gedacht wird, der zum Gegenstand der Kritik wird, sei es in Form einer schriftlichen Filmkritik, sei es in Form der filmischen Montage. Mit Hinblick auf Daney lässt sich sagen, dass er einer Kritik bedarf, die Differenzen in und zwischen den Filmen und Bildern erkennt und benennt – im Gegensatz zum »Visuellen« des Fernsehens, in dem alles einander gleicht, alle Produkte einer unmittelbaren Konsumierbarkeit anheimgegebenen sind und nichts erinnert werden soll. Die Kritik hat die heterogenen und komplexen Schöpfungen zu verteidigen, die sich durch einen ästhetischen und semantischen Bedeutungsüberschuss auszeichnen. Diese Unterscheidung ist auch im digitalen Zeitalter noch tragfähig, insofern das Visuelle sich heute ausdehnt auf die gleichförmige Masse an Filmen, Bildern und digitalen Produkten auf Streaming-Plattformen, sowie aufs Hollywood-Blockbuster-Kino mit seinen oftmals austauschbaren, computergenerierten Bilderwelten. Erkannten die Kritiker*innen der frühen *Cahiers du cinéma* wie Godard und Daney im Rahmen der »Politik der Autoren« Hollywoodregisseur*innen wie Alfred Hitchcock, Orson Welles und Howard Hawks, die unter den normierenden Bedingungen der Filmindustrie arbeiteten, den Status von Künstler*innen zu, so erkennt der französische Filmkritiker Camille Brunel heute im Schaffen von etwa Ridley Scott, Christopher Nolan oder M. Night Shyamalan eine Bastion der Mise en Scène im Sinne einer bewusst und sorgsam komponier-

8 Daney, Mongin, »Was bleibt uns noch zu sehen?«, in: *VWB*, S. 166f.

9 Godard, »Rien que le cinéma«, S. 44: »Rien que le cinéma n'est peut-être pas tout le cinema.«

ten Bildlichkeit, die sich von der »demiurgischen Allmacht« absetzt, mit der Computer beliebige digitale Welten erzeugen können[10]. Filmkritik ist heute wichtiger denn je, insoweit sie dasjenige zu bestimmen, zu benennen, zu unterscheiden und zu verteidigen hat, was weiterhin besonders und singulär ist, also weiterhin geliebt und dementsprechend einer cinephil-filmkritischen Auseinandersetzung zugeführt werden kann: einem Supplément der Kritik, einem Zusatz, einem Kommentar. Mit Hinblick auf Godard, also auf eine nicht nur kritische, sondern auch filmkünstlerische Praxis lässt sich behaupten, dass dieser »eine Teil« des Kinos und seiner Geschichte danach verlangt, dass die Bilder und Töne der Filme immer auch mit anderen Bildern und Tönen aus anderen Filmen montiert werden können – dass also dieser eine Teil des Kinos, wie die Montage, noch zu (er-)finden, herzustellen und zu montieren bleibt. Ist dieser eben »nichts als das Kino«, dann zeichnet er sich in erster Linie durch ein Supplément aus, also dadurch, für sich selbst »nichts« zu sein und stets präzisiert und ergänzt werden zu müssen, während das fundamentale »nichts« in »Nichts als das Kino« den Bedeutungsausstand stets auch *wiederholt*, die Präzisierung dieses einen, wertvollen und bedeutsamen Teils des Kinos an kein Ende gelangen lässt. Für Godard besteht dieser Teil des Kinos in der Montage selbst.

Dieser »eine Teil« des Kinos erlaubt es, (Post-)Kino anders als über einen Ort oder ein Dispositiv zu denken: als Text, Bedeutungszusammenhang, Projekt der Montage. »Nichts als das Kino« ist nicht »das ganze Kino«/das ganze Audiovisuelle; aber da es ein offener Bedeutungszusammenhang ist, hat es die Flexibilität und das Vermögen, sich auf alle möglichen Bereiche dieses größeren Feldes, dessen Teil es ist, zu beziehen, sie zu integrieren oder abzustoßen. Dabei ist nichts naheliegender, als Post-Kino prinzipiell als – nicht mehr (nur) bildliche, sondern schriftliche, nach dem Kino und seinen Bildern kommende – *Kritik* zu verstehen. Weiter lassen sich die medialen Formen und Dispositive, in denen dieser »eine«, interessante Teil des (Post-)Kinos vorgefunden, also als Bedeutungszusammenhang und Primärtext rekonstruiert werden kann, weit fassen – zumal Fernsehen und Video ja schon Gegenstände von Daneys Texten in den 1980er und 1990er Jahren waren, und Godard seine Histoire(s) du cinéma mit den Mitteln des Videos für den kleinen Fernsehschirm konzipiert hat. Zwischen dem Tod von Daney 1992, dem Abschluss der Histoire(s) 1998 und Godards Tod im September 2022 haben sich Kino, Fernsehen und digitale (Internet-)Formate weiter vermischt, so dass eine klare Trennung zwischen verschiedenen »Medien« oder »Dispositiven« kaum mehr möglich oder sinnvoll erscheint. Die bei Daney erkennbare Unterscheidung zwischen Kino und Fernsehen als verschiedene Verhältnisse zu ihrer Ergänzbarkeit durch Kritik (vgl. II.3.1), also ihre Ablösung von medien- oder dispositivspezifischen Zuschreibungen, entfaltet hingegen gerade im Post-Kino-Kontext ihre volle Wirkung. »Kino« kann nunmehr als historische, weiter zu vollendende Kunstform und kommentarwürdiger Primärtext in allen möglichen Quellen und Formaten gefunden werden – in traditionell-verengten wie auch in hybrid-erweiterten Kontexten. Längst hat sich das im Fernsehen und heute vor allem im Internet beheimatete Serienformat als Hort cineastischer Qualität und dem

10 Vgl. Camille Brunel, »Hollywood Ending«, in: *Débordements*. Online am 18. Juni 2019. https://www.debordements.fr/Godzilla-2-King-of-the-Monsters-Michael-Dougherty, abgerufen am 13. Mai 2023.

Kino ebenbürtiges, mit Hinblick auf die Dauer vielleicht sogar überlegenes Erzählmedium etabliert, das seine Geschichten über mehrere Episoden und Staffeln hinweg entwickeln und ausgestalten, sich mehr Zeit nehmen kann als ein einzelner Spielfilm. Indem großangelegte Fernsehserien wie The Sopranos (Showrunner: David Chase, USA 1999–2007) oder anthologische Serien wie Fargo (von Noah Hawley, USA 2014-, bislang vier Staffeln) ihre erzählerischen und ästhetischen Wurzeln in der Filmgeschichte verhandeln, etablieren sie das Fernsehen als eigenständiges, über sich selbst reflektierendes Format und nun ebenfalls moderne Kunstform[11]. Währenddessen sind fürs Präsentieren und Kuratieren des Kino-Filmerbes digitale Streamingplattformen wie *mubi.com* von entscheidender Bedeutung geworden. Andere Filmemacher*innen verteidigen den Ort des Kinos und den Kinofilm als Bastionen gegen die Digitalisierung, die durch das Zurückkommen der Kunstform auf sich selbst und die eigene Geschichte befestigt werden. So vor allem in den letzten Filmen von Quentin Tarantino – von Inglourious Basterds (USA/DEU 2009) bis Once Upon a Time in… Hollywood (USA/UK 2019) –, der auf dem traditionellen Drehen auf analogem Filmmaterial und dem Sehen von Filmen in traditionellen Lichtspielhäusern beharrt, wie Godard in seinen Histoire(s) aus der Filmgeschichte zitiert und sich ebenfalls mit der unauflösbaren Frage beschäftigt, wie sehr das Kino (Film-)Geschichte schreiben und umschreiben, erlösen und reparieren kann. Die Ermordung Hitlers in einem Kinosaal (Inglourious Basterds) und die Rettung Sharon Tates durch einen Hollywood-Schauspieler und seinen Stuntman (Once Upon a Time…) koinzidiert dabei stets mit einem Zerfall des geschichtsfälschenden Mediums selbst: der Kinosaal brennt ab, ebenso wie die Filmstreifen, während die Karriere des Schauspielers längst dem Ende entgegen geht. Die wahre Gewalt bei Tarantino besteht nicht, wie oft und vereinfachend kolportiert, im Blut und der körperlich-ästhetisierten Brutalität, sondern in der Gewalt des Kinos, das sich im Moment der Fälschung der Geschichte gegen sich selbst richtet, sich selbst an-ästhetisiert. So dass, wie bei Godard, Macht und Ohnmacht des Kinos zusammenfallen, das Kino in seinem geschichtsmodifizierenden Potenzial nichts als eine Fiktion, eine »Legende« gewesen sein wird, und sich seine poetischen Kräfte, wie die Montage, im Punkt ihrer Suspension verdichten, als würde es sie noch nicht geben, seien sie noch nicht erfunden worden. Der Film, den Tarantino als seinen »letzten« angekündigt hat und der 2023 gedreht werden soll, soll übrigens den Titel The Movie Critic tragen und von einer Filmkritikerin in den 1970er Jahren han-

11 Während sich die cinephilen italo-amerikanischen Mafiosi der Sopranos mit ihren Rollenbildern aus der Filmgeschichte konfrontieren – z.B. aus Public Enemy (William A. Wellman, USA 1931), der Godfather-Trilogie von Francis Ford Coppola (USA 1972, 1974, 1990) oder Martin Scorseses Goodfellas (USA 1990) –, denen gerecht zu werden ihnen längst unmöglich geworden ist, variieren die Staffeln von Fargo den Stoff des gleichnamigen Kinofilms von Joel Coen (USA 1996) immer aufs Neue, während sie, wie Emmanuel Burdeau zeigt, eine eigene schöpferische, vom Kino autonome Logik des Serienformats entwickeln. Vgl. zu Fargo Emmanuel Burdeau, »Des chaînes pour la neige 1, sur la série Fargo«, in: *Vacarme* 71, printemps 2015. Online am 26. April 2015. https://vacarme.org/article2750.html, abgerufen am 13. Mai 2023, sowie »Des chaînes pour la neige 2, sur la série Fargo«, in: *Vacarme* 72, été 2015. Online am 25. Juni 2015. https://vacarme.org/article2775.html, abgerufen am 13. Mai 2023.

deln[12]. Öffnen Tarantinos letzte Filme immer mehr ein »Jenseits« und »Außen« des Kinos und der Geschichte, verortet sich sein vermeintlich abschließender Film folgerichtig *nach* dem Filmemachen, den Filmen und dem Kino – im Sinne einer Kritik, die *danach* kommt, um darüber zu schreiben. So nimmt Tarantino den umgekehrten Weg Godards: vom Filmemachen zurück zur Filmkritik und zum geschriebenen Kommentar, für den das Kino zum Produkt eines Textes, zum Nachtrag, zum noch zu ergänzenden Supplément wird.

Anders als Tarantino schöpft Godard wiederum in seinem Spätwerk die ästhetischen, technischen und topographischen Möglichkeiten des Digitalen voll aus und verfolgt eine Post-Kino-spezifische »*Multiplikation* von Differenzen«[13] (Elisa Linseisen), die schon die von Deleuze bei Godard untersuchte »Methode des ZWISCHEN« und den elektronischen Videoschnitt in den Histoire(s) auszeichnete. So ist Film Socialisme (CH/FRA 2010) auf High Definition gedreht, enthält aber auch Bilder, die mit anderen Apparaten wie Handykameras mit unterschiedlicher, bisweilen deutlich niedrigerer Bildauflösung aufgenommen wurden. Adieu au langage (CH/FRA 2014) ist dann Godards erster Film auf 3D. Hier gibt es insbesondere einen Moment, an dem der Monteur einen verblüffenden Effekt erzielt, der die Differenz zweier Bilder voll ausreizt. Eine Frau sitzt auf einem Stuhl, ein Mann geht nach rechts auf die andere Seite des Zimmers; die Kamera folgt ihm, während sie nur scheinbar aus der Einstellung verschwindet und doch weiter präsent bleibt. Die Zuschauer*innen müssen abwechselnd ein Auge schließen und das andere öffnen, um zu begreifen, was sie sehen: Auf dem linken Auge die Frau in ihrem Teil des Raumes, auf dem rechten den Mann im anderen Teil; sind beide Augen offen, überlagern sich beide Bilder, ohne wirklich in und zu »einem Bild« zusammenkommen. Godard nutzt die Möglichkeiten des digitalen 3D-Effekts, um die Montage aus dem Film in die Augen der Zuschauer*innen auszulagern; er montiert das linke Auge mit dem rechten, lässt das Bild kollabieren, indem er die Differenzen zwischen zwei Bildern vervielfacht. Ebenso wenig wie das Bild kommt dabei die Montage selbst zustande, bleibt sie gestört, unterbrochen, einer Sehstörung der Zuschauer*innen unterworfen – und damit erneut ein Supplément und Ausstand. Sind im Vergleich zum Video die Möglichkeiten der Kombination von Bildern im Digitalen noch größer geworden, erweckt Godard auch in diesem Film den Eindruck, dass die Montage noch nicht entdeckt worden sei. Er schöpft ihr Spektrum als nie gefundene Originalität des Kinos weiter aus, wie ein Kommentator das Bedeutungsspektrum seines Primärtextes.

Als Kommentare können gerade die letzten beiden Filme Godards verstanden werden. Der 20-minütige (Kurz-)Film, den er vor seinem Tod noch fertigstellen konnte, Film annonce du film qui n'existera jamais: »Drôles de guerres« (FRA/CH 2023), posthum vorgestellt im Mai 2023 auf dem Filmfestival von Cannes (vgl. I.3.1), erweist sich als »Trailer« zu einem kommenden (Lang-)Film, *Drôles de guerres*, zu dem Godard die vorbereitenden Skizzen aus einem Notizbuch zeigt, aber den er nicht mehr drehen und der

12 Vgl. Erick Massoto, »Quentin Tarantino's The Movie Critic Is Set in 1977, But It's Not About Pauline Kael«, in: *Collider*. Online am 29. März 2023. https://collider.com/quentin-tarantino-the-movie-critic-not-about-pauline-kael/, abgerufen am 19. Mai 2023.

13 Linseisen, »Werden/Weiter/Denken«, S. 208. Hervorhebung im Original.

»niemals existieren« wird[14]. Damit verleiht der (Kurz-)Film als Kommentar zu einem inexistenten Phantom-Film dem godardschen Werk und dem Primärtext des Kinos ein unvollendetes, fragmentarisches, sich auf die Zukunft öffnendes und in ihr offenbleibendes Wesen. In seinem letzten noch zu Lebzeiten gezeigten Langfilm Le livre d'image (CH 2018) erweist sich Godard, wie ich selbst an anderer Stelle dargelegt habe[15], ebenfalls als Kommentator (und Reformer) des Kinos und des eigenen Schaffens, wobei er hier den Blick in die Vergangenheit richtet. In fünf Kapiteln greift Godard immer wieder Bilder, Töne und Schnittfolgen aus den Histoire(s) du cinéma auf und »kommentiert« sie, indem er sie wiederholt, modifiziert, erweitert. Der Film wurde selbst Gegenstand einiger post-kinematographischer »Relokationen« (Francesco Casetti)[16], als Godard ihn 2019 im Théâtre des Amandiers in Nanterre aufführte (in Gesellschaft anderer Werke von Godard sowie seiner Mitarbeiter*innen Anne-Marie Miéville und Fabrice Aragno), sowie, im selben Jahr, verteilt über mehrere Bildschirme und Leinwände und zerlegt in seine einzelnen, dem linearen Fluss entrissenen Bestandteile, als Installation beim Festival Visions du Réel in Nyon[17]. Auf diese Weise setzt Godard in Le livre d'image seine Auseinandersetzungen mit dem Museum aus den Histoire(s) fort. Dort bezieht er sich auf Henri Langlois' Museum des Kinos, die Cinémathèque Française, sowie André Malraux' Essay *Musée imaginaire*, und damit auf zwei Weisen, die Filme des Kinos und Bilder der Kunstgeschichte in Form von »Montagen« zu präsentieren, während er selbst 2006 mit seiner Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006* im Pariser Centre Pompidou die Räume eines Museums bespielt hat, wo audiovisuelles Material, Text-Bild-Collagen, Alltagsgegenstände, Pflanzen, technisches Gerät und Ausstellungsmodelle in chaotischen Arrangements aufeinandertrafen[18].

Sind die Histoire(s) ein Kommentar zum Kino, werden sie in Le livre d'image zum Primärtext, zum Gegenstand einer fortlaufenden Kommentararbeit, wobei das digitale Format als Kommentar-Format zum elektronischen Videoformat verstanden kann, auf dem die Histoire(s) produziert wurden. Das Kommentieren im Sinne Foucaults, als Mischung aus Wiederholen und Modifizieren/Erweitern eines Primärtextes, nimmt hier

---

14 Vgl. Uzal, »JLG, pages arrachées«. Ist Film annonce auch der letzte von Godard selbst beendete Film (Stand Mai 2023), haben Uzal zufolge Godards engste Mitarbeiter*innen Nicole Brenez, Fabrice Aragno und Jean-Paul Battaggia das Erscheinen weiterer nachgelassener Filme angekündigt, für die Godard Materialien und Instruktionen hinterlassen hat.

15 Vgl. Philipp Stadelmaier, »Die Blumen zwischen den Gleisen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.4.2019. S. 10. Vgl. ders., »Radikaler Reformismus. Godard und die Suche nach der Montage«, in: *Filmbulletin*, 8.20, 2020. S. 58–60. Vgl. ders., »À l'ère du commentaire. Le Livre d'image et les Histoire(s) du (post-)cinéma de Jean-Luc Godard«, in: *Images Secondes. Cinéma et sciences humaines*, no. 3, 2022. Online am 16. Februar 2022. http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/16/stadelmaier/, abgerufen am 13. Mai 2023.

16 Vgl. für die von Casetti »relocation« genannte Migration des Kinos in andere Geräte und Kontexte *The Lumière Galaxy*, S. 8 und vor allem 17–42.

17 Vgl. Stadelmaier, »À l'ère du commentaire«.

18 Vgl. den schon genannten Film von Céline Gailleurd und Olivier Bohler, Jean-Luc Godard, le désordre exposé von 2012, wo André S. Labarthe diese Zusammenhänge kommentiert. Vgl. auch die photographische Dokumentation der Ausstellung von Michael Witt: »Documentation: *Voyage(s) en utopie*«, in: *Rouge*, no. 9, 2006. https://www.rouge.com.au/9/godard.html, abgerufen am 13. Mai 2023.

zum einen die Form einer Neumontage an. So re-montiert Godard die Audioaufnahme von Julie Delpys Rezitation des Baudelaire-Gedichts »Le voyage« aus der Episode 2a der Histoire(s) (vgl. III.3.1) mit einem Ausschnitt aus Buster Keatons Film The General (USA 1926), in dem Keatons Figur mit einer Frau (Marion Mack) von einem Wagon eines fahrenden Zuges zu einem anderen klettert; der Übergang zwischen zwei Wagons kann auch als Allegorie für den Übergang zwischen zwei Bildern in der Montage gelesen werden[19]. Eine zweite Form des Kommentars bildet die digitale Farbkorrektur. So wird eine in der Episode 3b der Histoire(s) verwendete Szene aus Hitchcocks Vertigo (USA 1958), in der Scottie (James Stewart) Madeleine (Kim Novak) aus dem Wasser unter der Golden Gate Bridge zieht[20], in satteren und kontrastreicheren Farben als in den Histoire(s) präsentiert; hatte Godard an der entsprechenden Stelle der Episode 3b die Szene in schnellem, flackerndem Wechsel mit einem Ausschnitt aus der Schlusssequenz von François Truffauts Les 400 coups (FRA 1959) gezeigt, in der Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) an einem Strand entlangrennt, so wird sie nun, wie ein Detail der Histoire(s), für sich selbst ausgestellt. Ein weiteres Beispiel wäre eine Szene aus Nicholas Rays Johnny Guitar (USA 1954), zu der wir in der Episode 3b der Histoire(s) nur den Ton gehört haben; nun ergänzt Godard den Ton um das Bild, wobei auch diese Einstellung mit Joan Crawford und Sterling Hayden farblich stark aufpoliert wird[21]. Erneut kommt es hier zur Geste des Kommentators, der »zum ersten Mal« sagt, »was doch schon gesagt worden ist«, während er wiederholt, »was eigentlich niemals gesagt« – in diesem Fall: noch nicht gezeigt – »worden ist«[22]. Eine dritte Form des Kommentars besteht in der Erweiterung des geographischen und geopolitischen Rahmens der Histoire(s), die größtenteils auf die Filmgeschichte(n) der Vereinigten Staaten, Europas sowie Russlands beschränkt blieben, womit Godard über jene Grenzen, »die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ausschlaggebend für filmwissenschaftliche Analysen waren«[23], hinausgeht. Dafür begibt sich Godard im fünften und längsten Kapitel von Le livre d'image, »La région centrale« (»Die Zentralregion«) – Godard borgt sich den Titel von Michael Snows gleichnamigem Experimentalfilm La région centrale (CAN 1971) – in die »arabische Welt«, anhand derer auch der von Vinzenz Hediger, Malte Hagener und Alena Strohmeier herausgegebene Band *The State of Post-Cinema* (2016) die »›formlosen Ökonomien‹, ›informellen Netzwerke‹ und ›informellen Ästhetiken‹« von Post-Kino nachzeichnet, »am Beispiel kinematografischer Strukturen im Kontext politisch-gesellschaftlicher Unterdrückung […].«[24] Hier verwendet Godard ebenso Ausschnitte aus Pasolinis Il fiore delle mille e una notte (Geschichten aus 1001 Nacht, ITA/FRA 1974) wie digitale Aufnahmen und Internet-Videos von Akteur*innen aus der Region, um die okzidentale Konstruktion des »Orients« sowie die Reduktion der arabischen Welt auf den politischen Islam zu kritisieren. Anhand von anonymen, informellen (Internet-)Clips macht Godard Ökonomie, Zirkulation und Ästhetik von (digitalem) Film in einer nicht-westlichen Weltregion

19 Vgl. Stadelmaier, »À l'ère du commentaire«. Vgl. Bildbuch, 24:47-25:14.
20 Vgl. HdC 3b, 8:20-8:25. Vgl. Bildbuch, 8:54-9:14.
21 Vgl. Bildbuch, 4:08-4:42. Vgl. Stadelmaier, »À l'ère du commentaire«.
22 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19f.
23 Linseisen, »Werden/Weiter/Denken«, S. 208.
24 Ebd. – Vgl. Hagener, Hediger, Strohmeier (Hg.), *The State of Post-Cinema*.

sichtbar, die zum neuen »Zentrum« wird. Im ersten Kapitel von Le livre d'image mit dem Titel »Remakes« widmet sich Godard zwar noch einmal den Verbindungen der Filmemacher*innen der Nouvelle Vague zu den bewunderten (westlichen) Regie-Vorgänger*innen (vgl. III.2.2), als deren Nachfahren sie sich begriffen und deren Filme sie imitierten und »neu machten« (Godard montiert dort Ausschnitte aus Rays Johnny Guitar mit Ausschnitten aus seinem eigenen Film Bande à part [FRA 1964][25]). Doch er zitiert hier auch eine Szene aus Roberto Rossellinis Paisà (ITA 1946), in der deutsche Soldaten italienische Partisan*innen im Wasser ertränken, woraufhin ein Propagandavideo des »Islamischen Staates« zu sehen ist, das ebenfalls eine Exekution an einem Flussufer zeigt[26]. Indem digitales Filmmaterial aus dem arabischen Raum beziehungsweise dem globalen Süden in den von den Histoire(s) entworfenen Primärtext des klassisch-modernen, hauptsächlich westlichen Kinos integriert wird, wird die von der Nouvelle Vague angestrebte »Familiengeschichte« des Kinos, zu der gerade Rossellini als Vorbildfigur gehört, digital und global überschrieben, der Primärtext des Kinos im Lichte der Gegenwart topographisch und politisch erweitert.

Verwandelt Godard in den Histoire(s) das Kino von einem Medium und einem Dispositiv in einen kommentierten (und immer noch kommenden) Primärtext, wird diese Entwicklung von Le livre d'image noch einmal bekräftigt, indem der Film das Kino im digitalen Post-Kino-Zeitalter als großes Bildbuch ausweist (so der deutsche Verleihtitel des Films). Damit kulminiert hier eine Dramaturgie der Titel, die sich durchs Spätwerk Godards zieht. Auf die Meditation über die Möglichkeit eines »Filmsozialismus«, d.h. einer sozialistischen Gemeinschaft aller Bilder, folgt mit Adieu au langage erst die Verabschiedung des gesprochenen Wortes und schließlich mit Le livre d'image *das* ultimative Bekenntnis zum Kino als *Bild*-Text, wobei das bildliche Zeigen des Kinos den finalen Vorzug vor Sprache und Schrift erhält. Im Trailer sowie im Abspann des Films listet Godard sämtliche Namen der von ihm zitierten Künstler*innen auf, darüber liegen die Texteinblendungen »Texts«, »Films«, »Tableaux«, »Musique«, »Eux Tous«. Für Godard ist das Kino kein Ort, keine Kunst, kein Dispositiv, kein Medium, sondern ein post-mediales Buch der Bücher, ein großer, kommentarbedürftiger, weiter zu vollendender Primärtext aus Bildern, der allen anderen Künsten und (digitalen) Medien vorausgeht und sie alle enthält.

25 Vgl. Bildbuch, 4:08-5:28.

26 Vgl. Bildbuch, 8:06-8:40.

Literaturverzeichnis

François **Albera**, Marta Braun, André Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*. Lausanne: Éditions Payot, 2002.

François **Albera**, Maria Tortajada (Hg.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: AUP, 2010.

François **Albera**, Marta Braun, André Gaudreault, »Introduction«, in: Albera, Braun, Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, 2002. S. 7–10.

Robert C. **Allen**, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.

Louis **Althusser**, »Idéologie et appareils idéologiques d'état« (1970), in: Althusser, *Positions (1964–1975)*. Paris: Les éditions sociales, 1976. S. 67–125.

Louis **Althusser**, »Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung«, in: Althusser, Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Übers. v. Peter Schöttler. Hamburg: VSA, 1977. S. 108–153. [Frz.: »Idéologie et appareils idéologiques d'état«]

Dudley **Andrew**, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge.* West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

Olivier **Assayas** et al., *Serge Daney*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

Alexandre **Astruc**, »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992. S. 199–204. [Frz.: »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo«]

Alexandre **Astruc**, »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« (1948), in: Astruc, *Du stylo à la caméra… et de la caméra au stylo. Écrits 1941–1884*. Paris: Archipel, 1992. S. 324–328.

Alexandre **Astruc**, »Qu'est-ce que la mise en scène?«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 100, octobre 1959. S. 13–16.

Jacques **Aumont**, *Amnésies*. Paris: P.O.L., 1999.

Jacques **Aumont**, »Beauté, fatal souci: Note sur un épisode des HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: *Cinémathèque*, no. 12, 1997. S. 17–24.

Jacques **Aumont**, »Godard peintre«, in: *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 41–46.

Jacques **Aumont**, André Gaudreault, Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.

Jacques **Aumont**, »L'histoire du cinéma n'existe pas«, in: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 21, no. 2–3, 2011. S. 153–168.

Jacques **Aumont**, *L'interprétation des films*. Paris: Armand Colin, 2017.

Jacques **Aumont**, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.

Jacques **Aumont**, *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012.

Maurice **Bardèche**, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*. Paris: Denoël et Steele, 1935.

Roland **Barthes**, »De l'œuvre au texte« (1971), in: Barthes, *Œuvres complètes II*. Hg. v. Éric Marty. Paris: Seuil, 1994. S. 1211–1217.

Roland **Barthes**, Michel Delahaye, Jacques Rivette, »Entretien avec Roland Barthes«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 147, septembre 1963. S. 20–30. [Interview]

Roland **Barthes**, »Über den Film«, in: Barthes, *Die Krönung der Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 17–31. [Interview] [Frz.: »Entretien avec Roland Barthes«]

Roland **Barthes**, »Vom Werk zum Text«, in: Stephan Kammer, Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 40–51. [Frz.: »De l'œuvre au texte«]

Charles **Baudelaire**, *Les Fleurs du Mal* [1861]/*Die Blumen des Bösen Französisch/Deutsch*. Übers. v. Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart: Reclam, 1980.

Jean-Louis **Baudry**, »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 41–62. [Frz.: »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«]

Jean-Louis **Baudry**, »Effets idéologiques produits par l'appareil de base«, in: *Cinéthique*, no. 7–8, 1970. S. 1–8.

Jean-Louis **Baudry**, »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 27–40. [Frz.: »Effets idéologiques produits par l'appareil de base«]

Jean-Louis **Baudry**, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, in: *Communications*, no. 23, 1975. S. 56–72.

André **Bazin**, »Montage interdit«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 65, décembre 1956. S. 32–36.

André **Bazin**, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1975.

André **Bazin**, *Was ist Film?* Hg. u. übers. v. Robert Fischer, Anna Düpee. Berlin: Alexander Verlag, 2004. [Frz.: *Qu'est-ce que le cinéma?*]

Karen **Beckman**, »Animating the Cinéfils«, in: *Cinema Journal*, vol. 54, no. 4, 2015. S. 1–25.

Raymond **Bellour**, »Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze«, in: Fahle, Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, 1995. S. 23–40. [Frz.: »Penser, raconter. Le cinéma de Gilles Deleuze«]

Raymond **Bellour**, »Der unauffindbare Text«, übers. v. Margrit Tröhler, Valérie Périllard, in: *montage AV*, Band 8, Heft 1, 1999. S. 8–17. [Frz.: »Le texte introuvable«]

Raymond **Bellour**, »Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)«, übers. v. Margrit Tröhler, in: *montage AV*, Band 8, Heft 1, 1999. S. 18–23. [Frz.: »L'analyse flambée«]

Raymond **Bellour**, Mary Lea Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image, 1974–1991*. New York: Abrams, 1992.

Raymond **Bellour**, »La double hélice«, in: Bellour, Catherine David, Christine van Assche (Hg.), *Passages de l'image*. Paris: Centre Pompidou, 1990. S 37–56.
Raymond **Bellour**, »L'analyse flambée«, in: *CinémAction*, no. 47, 1988. S. 168–170.
Raymond **Bellour**, *La querelle des dispositifs*. Paris: P.O.L., 2012.
Raymond **Bellour**, »L'autre« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 100–107.
Raymond **Bellour**, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 75–86.
Raymond **Bellour**, *L'entre-images. Photo – cinéma – vidéo*. Paris: La Différence, 1990.
Raymond **Bellour**, *L'entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L., 1999.
Raymond **Bellour**, »Le texte introuvable«, in: *Ça/Cinéma*, vol. 2, no. 7–8, 1975. S. 77–84.
Raymond **Bellour**, »Moi, je suis une image«, in: *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 121–122.
Raymond **Bellour**, »(Not) Just Another Filmmaker«, in: Bellour, Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image*, 1992. S. 215–231.
Raymond **Bellour**, »Penser, raconter. Le cinéma de Gilles Deleuze«, in: Fahle, Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, 1995. S. 41–61.
Raymond **Bellour**, »Querelle«, in: Bellour, *La querelle des dispositifs*, 2012. S. 13–47.
Walter **Benjamin**, »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, 1991. S. 7–122.
Walter **Benjamin**, *Gesammelte Schriften, Band I.1*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
Walter **Benjamin**, *Gesammelte Schriften, Band V.1*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
Walter **Benjamin**, »Über den Begriff der Geschichte«, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, 1991. S. 691–704.
Alain **Bergala**, *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
Emilie **Bickerton**, »A Message in a Bottle: Serge Daney's ›itinéraire d'un ciné-fils‹«, in: *Studies in French Cinema*, vol. 6, no. 1, 2006. S. 5–15.
Emilie **Bickerton**, *A Short History of Cahiers du Cinéma*. London, New York: Verso, 2009.
Jean-Claude **Biette**, *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* Paris: P.O.L., 2000.
Jean-Claude **Biette**, »Qu'est-ce qu'un cinéaste?«, in: *Trafic*, no. 18, printemps 1996. S. 5–15.
Maurice **Blanchot**, »Das Museum, die Kunst und die Zeit«, in: Blanchot, *Die Freundschaft*. Übers. v. Ulrich Kunzmann, Uli Menke. Berlin: Matthes & Seitz, 2011. S. 22–57. [Frz.: »Le musée, l'art et le temps«]
Maurice **Blanchot**, *Der literarische Raum*. Übers. v. Marco Gutjahr, Jonas Hock. Zürich: Diaphanes, 2012. [Frz.: *L'espace littéraire*]
Maurice **Blanchot**, *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve, 1992. [Frz.: »La littérature et le droit à la mort«]
Maurice **Blanchot**, »La condition critique« (1950), in: *Trafic*, no. 2, printemps 1992. S. 140–142.
Maurice **Blanchot**, »La littérature et le droit à la mort« (1947), in: Blanchot, *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1984 [1949]. S. 291–331.
Maurice **Blanchot**, »Le musée, l'art et le temps« (1950–1951), in: Blanchot, *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. S. 21–51.
Maurice **Blanchot**, *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

Maurice **Blanchot**, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988 [1955].
Maurice **Blanchot**, *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994.
Maurice **Blanchot**, *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris: Fata Morgana, 1986.
Maurice **Blanchot**, *Michel Foucault vorgestellt von Maurice Blanchot*. Übers. v. Barbara Wahlster. Tübingen: Edition Diskord, 1987. [Frz.: *Michel Foucault tel que je l'imagine*]
Maurice **Blanchot**, »Qu'en est-il de la critique?«, in: Blanchot, *Lautréamont et Sade*. Paris: Éditions de Minuit, 1963. S. 9–14.
Christa **Blümlinger**, »Des mots pour le dire«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 200–209.
Christa **Blümlinger**, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney«, in: Daney, *Von der Welt ins Bild*, 2000. [*VWB*] S. 7–17.
Christa **Blümlinger**, »Im Dickicht der Film-Wörter. Zu Serge Daneys Begrifflichkeit«, in: *montage AV*, Band 19, Heft 2, 2010. S. 167–182. [Frz.: »Des mots pour le dire«]
Christa **Blümlinger**, *Kino aus zweiter Hand – Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk, 2009.
Christa **Blümlinger**, »Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 178–187.
Christa **Blümlinger**, »Signaturen der Leinwand. Figuren des Selbst bei Jean-Luc Godard«, in: Renate Hof, Susanne Rohr (Hg.), *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Essay, Autobiographie*. Tübingen: Stauffenburg, 2008. S. 293–310.
Pascal **Bonitzer**, »Calme bloc« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 17–21.
Pascal **Bonitzer**, Michel Foucault, Serge Toubiana, (Serge Daney), »Entretien avec Michel Foucault«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 251–252, août 1974. S. 6–15. [Interview]
Pascal **Bonitzer**, »Hors-champ (un espace en défaut)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 15–26.
David **Bordwell**, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill, 2008 [1979].
David **Bordwell**, »Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema«, in: *Iris*, vol. 1, no. 1, 1983. S. 5–18.
David **Bordwell**, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
David **Bordwell**, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
David **Bordwell**, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.
Jorge Luis **Borges**, »Coleridges Blume« (1945), in: Borges, *Eine neue Wiederlegung der Zeit und 66 andere Essays*. Übers. v. Gisbert Haefs, Karl August Horst. Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag, 2003. S. 195–199.
Gabriel **Bortzmeyer**, Mathieu Potte-Bonneville, »Naissances de la critique«, in: *Débordements.* Online am 29. April 2015. http://www.debordements.fr/Mathieu-Potte-Bonneville, abgerufen am 12. Mai 2023. [Interview]
Nicolas **Bourriaud**, *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002.
Nicolas **Bourriaud**, *The Radicant*. Berlin: Sternberg Press, 2009.
Bertholt **Brecht**, *Dreigroschenoper* [1928]. Berlin: Suhrkamp, 1968 [1955].
Nicole **Brenez**, *Jean-Luc Godard*. Cherbourg-en-Cotentin: De l'incidence éditeur, 2023.

Nicole **Brenez**, David Faroult, Michael Temple, Michael Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard Documents. Ouvrage publié à l'occasion de la présentation au Centre Pompidou de l'exposition ›Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006‹ (Galerie Sud, 11 mai-15 août 2006) et de la rétrospective intégrale des films de Jean-Luc Godard (24 avril-14 août 2006)*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

Nicole **Brenez**, »Le film abymé. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image«, in: *Études cinématographiques*, no. 58, 1993. S. 135–163.

Richard **Brody**, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books, 2008.

Royal S. **Brown** (Hg.), *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972.

Nick **Browne** (Hg.), *Cahiers du Cinéma in English, Volume 3, 1969–1972: The Politics of Representation*. London: Routledge, 1996 [1990].

Camille **Brunel**, »Hollywood Ending«, in: *Débordements*. Online am 18. Juni 2019. http://www.debordements.fr/Godzilla-2-King-of-the-Monsters-Michael-Dougherty, abgerufen am 13. Mai 2023.

François **Bucher**, »Television (an Address)«, in: *Journal of Visual Culture*, vol. 4, no. 1, 2015. S. 5–15.

Noël **Burch**, *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.

Emmanuel **Burdeau**, »Des chaînes pour la neige 1, sur la série Fargo«, in: *Vacarme* 71, printemps 2015. Online am 26. April 2015. https://vacarme.org/article2750.html, abgerufen am 13. Mai 2023.

Emmanuel **Burdeau**, »Des chaînes pour la neige 2, sur la série Fargo«, in: *Vacarme* 72, été 2015. Online am 25. Juni 2015. https://vacarme.org/article2775.html, abgerufen am 13. Mai 2023.

Elisabeth **Büttner**, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze*. Wien: Synema, 1999.

Sonia **Campanini**, Vinzenz Hediger, Ines Bayer, »Minding the Materiality of Film. The Frankfurt Master Program ›Film Culture: Archiving, Programming, Presentation‹«, in: *Synoptique*, vol. 6, no. 1, 2017. S. 79–96.

Francesco **Casetti**, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press, 2015.

Stanley **Cavell**, *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Dominique **Chateau**, José Moure, »Introduction«, in: Chateau, Moure (Hg.), *Post-Cinema*, 2020. S. 13–24.

Dominique **Chateau**, José Moure (Hg.), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*. Amsterdam: AUP, 2020.

Paolo **Cherchi Usai**, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI, 2001.

Jean **Collet**, *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1963.

Jean-Louis **Comolli**, Jean Narboni, »Cinéma/idéologie/critique (2)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 217, novembre 1969. S. 7–13.

Jean-Louis **Comolli**, »La mort blanche«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 137, novembre 1962. S. 43–47.

Jean-Louis **Comolli**, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (1)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 229, mai 1971. S. 4–21.
Jean-Louis **Comolli**, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (2)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 230, juillet 1971. S. 51–57.
Jean-Louis **Comolli**, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (3)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 231, août-septembre 1971. S. 42–49.
Jean-Louis **Comolli**, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (4)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 233, novembre 1971. S. 39–45.
Jean-Louis **Comolli**, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (5)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 94–100.
Jean-Louis **Comolli**, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (6)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 241, septembre-octobre 1971. S. 20–24.
Jean-Louis **Comolli**, »Vivre le film«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 141, mars 1963. S. 19–20.
Monica **Dall'Asta**, »The (Im)possible History«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 350–363.
Serge **Daney**, *Ciné journal 1*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1986]. [*CJ 1*]
Serge **Daney**, *Ciné journal 2*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006 [1986]. [*CJ 2*]
Serge **Daney**, »Das Travelling in KAPO«, in: Daney, *Im Verborgenen*, 2000. S. 15–37. [Frz.: »Le travelling de KAPO«]
Serge **Daney**, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main,*. Lyon, Paris: Aléas, 1997 [1991]. [*DRV*]
Serge **Daney**, Jean-Luc Godard, »HISTOIRE(S) DU CINÉMA – Godard fait des histoires« (1988), in: Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2*, 1998. [*T 2*] S. 161–173. [Interview]
Serge **Daney**, *Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik*. Übers. v. Johannes Beringer. Wien: PVS, 2000. [Frz.: *Persévérance – Entretien avec Serge Toubiana*]
Serge **Daney**, Régis Debray, *Itinéraire d'un ciné-fils*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1999.
Serge **Daney**, Jean-Luc Godard, Michel Piccoli, »Jean-Luc, où est l'acteur?«, in: *Libération*, 25.5.1982. S. 19. [Interview]
Serge **Daney**, *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers 1962–1981*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2001. [*MCM 1*]
Serge **Daney**, *La maison cinéma et le monde 2. Les années Libé 1981–1985*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2002. [*MCM 2*]
Serge **Daney**, *La maison cinéma et le monde 3. Les années Libé 1986–1991*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2012. [*MCM 3*]
Serge **Daney**, *La maison cinéma et le monde 4. Le moment Trafic 1991–1992*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Paris: P.O.L., 2015. [*MCM 4*]
Serge **Daney**, *L'amateur du tennis*. Paris: POL, 1994.
Serge **Daney**, *La rampe*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996 [1983]. [*La rampe*]
Serge **Daney**, Pascal Bonitzer, »L'écran du fantasme«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 236–237, mars-avril 1972. S. 30–41.
Serge **Daney**, Jean-Pierre Oudart, »Le nom-de-l'auteur (à propos de la ›place‹ de MORT À VENICE)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 80–92.
Serge **Daney**, *Le salaire du zappeur*. Paris: P.O.L., 1988. [*SDZ*]

Serge **Daney**, »Le son (Elle), L'image (Lui)/La voix (Elle), L'œil (Lui)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 262–263, janvier 1976. S. 40.

Serge **Daney**, »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 262–263, janvier 1976. S. 32–40.

Serge **Daney**, »Le travelling de Kapo«, in: *Trafic*, no. 4, automne 1992. S. 5–19.

Serge **Daney**, *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: P.O.L., 1993. [*L'exercice*]

Serge **Daney**, *Persévérance – Entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L., 1994. [*PSV*]

Serge **Daney**, *Postcards From the Cinema*. Übers. v. Paul Grant. Oxford, New York: Berg Publishers, 2007. [Frz.: *Persévérance – Entretien avec Serge Toubiana*]

Serge **Daney** alias Raymond Sapène, *Procès à Baby Doc, Duvalier père et fils*. Paris: S.E.F. Philippe Daudy, 1973.

Serge **Daney**, Jean-Luc Godard, »Propos de Jean-Luc Godard autour de Passion: le chemin vers la parole«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 336, mai 1982. S. 9. [Interview]

Serge **Daney**, *The Cinema House & the World: The Cahiers du Cinéma Years 1962–1981*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Übers. v. Christine Pichini. South Pasadena, CA: Semiotexte(s), 2022. [Frz.: *La maison cinéma et le monde 1*]

Serge **Daney**, *The Footlights*. Übers. v. Nicholas Elliott. South Pasadena, CA: Semiotexte(s), 2023. Angekündigt. [Frz.: *La rampe*]

Serge **Daney**, »Theorize/Terrorize (Godardian Pedagogy)«, übers. v. Annwyl Williams, in: Wilson (Hg.), *Cahiers du Cinéma Vol. 4*, 2000. S. 116–123. [Frz.: »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)«]

Serge **Daney**, »*Trafic* au Jeu de Paume« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S.143–181.

Serge **Daney**, Jean-Pierre Oudart, »Travail, lecture, jouissance«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 222, juillet 1970. S. 39–51.

Serge **Daney**, *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Übers. v. Blümlinger, Dieter Hornig, Silvia Ronelt. Berlin: Vorwerk, 2000. [*VWB*]

Serge **Daney**, Jean-Pierre Oudart, »Work, Reading, Pleasure«, übers. v. Diana Matias, in: Browne (Hg.), *Cahiers du Cinéma Vol. 3*, 1996. S. 115–136. [Frz.: »Travail, lecture, jouissance«]

Antoine **de Baecque**, *Godard*. Paris: Grasset, 2010.

Antoine **de Baecque**, »Godard et la Shoah«, in: Alain Kleinberger, Philippe Mesnard (Hg.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*. Paris: Éditions Kimé, 2013. S. 105–124.

Antoine **de Baecque**, »Godard in the Museum«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 118–125.

Antoine **de Baecque**, Philipp Sollers, Serge Toubiana, »Il y a des fantômes plein l'écran… Entretien avec Philippe Sollers«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 513, mai 1997. S. 39–48. [Interview]

Antoine **de Baecque**, Jacques Derrida, Thierry Jousse, »Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 556, avril 2001. S. 75–85. [Interview]

Antoine **de Baecque**, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*. Paris: Fayard, 2003.

Antoine **de Baecque**, Thierry Fremaux, »La cinéphilie ou l'invention d'une culture«, in: *Vingtième siècle. Revue d'histoire,* no. 46, 1995. S. 133–142.

Antoine **de Baecque**, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue, Tome II: Cinéma, tours détours, 1959–1981*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

Teresa **De Lauretis**, Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*. London, New York: Macmillan/St. Martin's Press, 1980.

Gilles **Delavaud** (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2001.

Gilles **Deleuze**, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

Gilles **Deleuze**, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

Gilles **Deleuze**, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians, Ulrike Bokelmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989. [Frz.: *Cinéma 1. L'image-mouvement*]

Gilles **Deleuze**, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999 [1997]. [Frz.: *Cinéma 2. L'image-temps*]

Gilles **Deleuze**, Claire Parnet, *Dialogues.* Paris: Flammarion, 1977.

Gilles **Deleuze**, »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney« (1986), in: Daney, *Ciné journal 1*, 1998. [*CJ 1*] S. 9–25.

Gilles **Deleuze**, »Qu'est-ce qu'un dispositif?«, in: *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Seuil, 1989. S. 185–195.

Gilles **Deleuze**, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in*: Cahiers du cinéma*, no. 271, novembre 1976. S. 5–12. [Interview]

Gilles **Deleuze**, »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 153–162. [Frz.: »Qu'est-ce qu'un dispositif?«]

Shane **Denson**, Julia Leyda, »Perspectives on Post-Cinema: An Introduction«, in: Denson, Leyda (Hg.), *Post-Cinema*, 2016. S. 1–19.

Shane **Denson**, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, 2016.

Shane **Denson**, »Speculation, Transition and the Passing of Post-Cinema«, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. S. 21–32.

Miriam **De Rosa**, Vinzenz Hediger, »Post-what? Post-when? A Conversation on the ›Posts‹ of Post-media and Post-cinema«, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. S. 9–20.

Miriam **De Rosa**, Vinzenz Hediger (Hg.), *Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-medium/Post-cinema Condition*, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. [Dossier]

Denis **de Rougement**, *Penser avec les mains.* Paris: Albin Michel, 1936.

Jacques **Derrida**, *Bleibe*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag, 2003. [Frz.: *Demeure*]

Jacques **Derrida**, *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

Jacques **Derrida**, *Demeure – Maurice Blanchot*. Paris: Galiée, 1998.

Jacques **Derrida**, *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976 [1972]. [Frz.: *L'écriture et la différence*]

Jacques **Derrida**, *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag, 1995. [Frz.: *La dissémination*]

Jacques **Derrida**, Maurice Blanchot, *Ein Zeuge von jeher/Der Augenblick meines Todes*. Übers. v. Susanne Lüdemann, Hinrich Weidemann. Berlin: Merve, 2003. [Frz.: »Un témoin de toujours«; Blanchot, *L'instant de ma mort*]

Jacques **Derrida**, *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

Jacques **Derrida**, *Glas*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. München: Fink, 2006. [Frz.: *Glas*]

Jacques **Derrida**, *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988 [1974]. [Frz.: *De la grammatologie*]

Jacques **Derrida**, »La différance«, in: Derrida et al., *Théorie d'ensemble*, 1968. S. 41–66.

Jacques **Derrida**, *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

Jacques **Derrida**, »La pharmacie de Platon« (1968), in: Platon, *Phèdre*. Paris: Flammarion, 1992. S. 255–403.

Jacques **Derrida**, *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

Jacques **Derrida**, »Platons Pharmazie«, in: Derrida, *Dissemination*, 1995. S. 69–190. [Frz.: »La pharmacie de Platon«]

Jacques **Derrida**, *Positionen*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Mathilde Fischer, Astrid Wintersberger. Graz, Wien: Edition Passagen, 1986. [Frz.: *Positions*]

Jacques **Derrida**, *Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

Jacques **Derrida** et al., *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.

Jacques **Derrida**, »Un témoin de toujours«, in: *Libération*. Online am 26. Februar 2003. https://www.liberation.fr/tribune/2003/02/26/un-temoin-de-toujours_432043/, abgerufen am 22. Mai 2023.

Marijke **de Valck**, Malte Hagener, »Cinephilia in Transition«, in: Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (Hg.), *Mind the Screen*. AUP, 2008. S. 19–31.

Marijke **de Valck**, Malte Hagener (Hg.), *Cinephilia. Movies, Love and Memories.* Amsterdam: AUP, 2005.

Marijke **de Valck**, Malte Hagener, »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures«, in: de Valck, Hagener (Hg.), *Cinephilia*, 2005. S. 11–26.

Marijke **de Valck**, »Reflections on the Recent Cinephilia Debates«, in: *Cinema Journal*, vol. 49, no. 2, Winter 2010. S. 130–132.

Georges **Didi-Huberman**, *Bilder trotz allem*. Übers. v. Peter Geimer. München: Fink, 2007. [Frz.: *Images malgré tout*]

Georges **Didi-Huberman**, *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2004.

Georges **Didi-Huberman**, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*. Paris: Éditions de Minuit, 2015.

Garin **Dowd**, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«, in: *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, no. 1, March 2010. S. 41–56.

Garin **Dowd**, »Serge Daney«, in: Felicity Colman (Hg.), *Film, Theory and Philosophy: Key Thinkers*. Durham: Acumen Press, 2009. S. 122–133.

John E. **Drabinski**, *Godard Between Identity and Difference*. New York, London: Continuum, 2008.

Colette **Dubois**, »Le travail à l'œuvre«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 87–96.

Philippe **Dubois**, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (Hg.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2010.

Philippe **Dubois**, »Introduction/Présentation«, in: Dubois, Monteiro, Bordina (Hg.), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema*, 2009. S. 7–8.

Philippe **Dubois**, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«, in: Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. New York: Yellow Now, 2011. S. 221–241.

Philippe **Dubois**, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (Hg.), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement/Forms and Spaces of the Moving Image*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2009.

Philippe **Dubois**, »Présentation«, in: Dubois, Monvoisin, Biserna (Hg.), *Extended Cinema*, 2010. S. 13–14.

Philippe **Dubois**, »Video Thinks What Cinema Creates«, in: Bellour, Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image,* 1992. S. 169–186.

Pascal **Dupuy**, »Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire«, in: *L'Homme et la société*, vol. 4, no. 142, 2001. S. 91–107.

Anna **Echterhölter**, »Kafkas Aufstieg, Blanchots Milieu«, in: Dorit Müller, Julia Weber (Hg.), *Die Räume der Literatur: Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung ›Der Bau‹*. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 271–291.

Sergei M. **Eisenstein**, »Dickens, Griffith et nous (1)« (1942), in: *Cahiers du cinéma*, no. 231, août-septembre 1971. S. 16–22.

Sergei M. **Eisenstein**, »Dickens, Griffith et nous (2)« (1942), in: *Cahiers du cinéma*, no. 232, octobre 1971. S. 24–26 und 35–42.

Sergei M. **Eisenstein**, »Dickens, Griffith et nous (3)« (1942), in: *Cahiers du cinéma*, no. 233, novembre 1971. S. 11–18.

Sergei M. **Eisenstein**, »Dickens, Griffith et nous (fin)« (1942), in: *Cahiers du cinéma*, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 27–42.

Sergei M. **Eisenstein**, »El Greco y el cine«, in: Eisenstein, *Cinematisme. Peinture et cinéma*. Hg. v. François Albera. Brüssel: Éditions Complexe, 1980. S. 15–104.

Sergei M. **Eisenstein**, *Notes for a General History of Cinema*. Hg. v. Naum Kleiman, Antonio Somaini. Amsterdam: AUP, 2016.

Thomas **Elsaesser**, »Cinephilia, or the Uses of Disenchantment«, in: de Valck, Hagener (Hg.), *Cinephilia*, 2005. S. 7–44.

Thomas **Elsaesser**, »The New Film History«, in: *Sight and Sound*, vol. 35, no. 4, 1986. S. 246–252.

Thomas **Elsaesser**, »The New Film History as Media Archaeology«, in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2–3, 2004. S. 75–117.

Thomas **Elsaesser**, »Vincente Minnelli«, in: Rick Altman (Hg.), *Genre: The Musical*. London: Routledge/Kegan Paul, 1981. S. 8–27.

Henning **Engelke**, »›Ein Monster, verborgen in der Zeit.‹ Fotographie und Film«, in: *Fotofinish. Siegeszug der Fotographie als künstlerische Gattung (Publikation anlässlich des 25. Jubiläums der DZ-Bank Kunstsammlung)*. Frankfurt a.M.: DZ Bank, 2008. S. 313–322.

Jean **Epstein**, »Le cinématographe vu de l'Etna« (1926), in: Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1*. Paris: Seghers, 1975. S. 131–152.

Pierre **Eugène**, »Apparitions de Serge Daney«, in: *Trafic*, no. 82, été 2012. S. 94–102.

Pierre **Eugène**, »Mobilis in mobili: l'émotion de l'histoire chez Serge Daney«, in: *Critique*, no. 814, 2015. S. 178–190.

Pierre **Eugène**, »Serge Daney. À la lumière des derniers feux«, in: *Artpress*, no. 429, janvier 2016. S. 80.

Pierre **Eugène**, Kate Ince, Marc Siegel (Hg.), *Serge Daney and Queer Cinephilia*. Lüneburg: Meson Press, 2023. Angekündigt.

Pierre **Eugène**, *Serge Daney: écrits critiques 1962–1982. Exercices de relecture. Thèse de doctorat en études cinématographiques (lab. CRAE, Université de Picardie Jules Verne) sous la direction de Hervé Joubert-Laurencin (Université Paris-Nanterre). Soutenu à Amiens, le 7 décembre 2017*. Unveröffentlichte Dissertation. Paris: 2017.

Pierre **Eugène**, *Serge Daney, exercice de relectures – exercices de relecture*. Paris: L'Extrême Contemporain. Angekündigt.

Pierre **Eugène**, »Serge Daney, le voyeux«, in: *Artpress*, no. 391, juillet-août 2012. S. 78–79.

Oliver **Fahle**, »Das Material des Films«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 293–306.

Oliver **Fahle**, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*. Weimar, Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

Daniel **Fairfax**, *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973) Volume I: Ideology and Politics*. Amsterdam: AUP, 2021.

Daniel **Fairfax**, *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973) Volume II: Aesthetics and Ontology*. Amsterdam: AUP, 2021.

Harun **Farocki**, Kaja Silverman, *Speaking about Godard*. London, New York: New York University Press, 1998.

David **Faroult**, *Godard. Inventions d'un cinema politique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

Helena **Ferreira**, »Interrupted Surfaces. Installing the Projection«, in: Ferreira, Ana Moutinho, Ana Teresa Vicente, José Gomes Pinto, Judite Primo (Hg.), *Post-Screen. Intermittence and Interference*. Lissabon: Edições Universitárias Lusófonas Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/CIEBA, 2016. S. 56–66.

Marc **Ferro**, *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël, 1976.

Marc **Ferro**, Ignacio Ramonet, »Cinéma et histoire, entretien avec Marc Ferro«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 257, mai-juin 1975. S. 22–26. [Interview]

Marc **Ferro**, »Le film, une contre-analyse de la société?«, in: *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 28ème année, no. 1, 1973. S. 109–124.

Michel **Foucault**, »Das Denken des Außen«, in: Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, Band I*. Hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans Dieter-Gondek, Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 670–697. [Frz.: »La pensée du dehors«]

Michel **Foucault**, *Die Geburt der Klinik*. Übers. v. Walter Seitter. München: Hanser, 1973. [Frz.: *Naissance de la clinique*]

Michel **Foucault**, *Die Ordnung der Dinge*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. [Frz.: *Les mots et les choses*]

Michel **Foucault**, *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Fischer, 2014 [1991]. [Frz.: *L'ordre du discours*]

Michel **Foucault**, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, in: Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Übers. v. Jutta Kranz, Hans-Joachim Metzger, Ulrich Raulff, Walter Seitter, E. Wehr. Berlin: Merve, 1978. S. 118–175. [Frz.: »Le jeu de Michel Foucault«]

Michel **Foucault**, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Pion, 1961.
Michel **Foucault**, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
Michel **Foucault**, »La pensée du dehors« (1966), in: Foucault, *Dits et écrits I.* Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. S. 518–539.
Michel **Foucault**, »Le jeu de Michel Foucault« (1977), in: Foucault, *Dits et écrits III*. Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. S. 298–329.
Michel **Foucault**, *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard, 1966.
Michel **Foucault**, *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
Michel **Foucault**, *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963.
Michel **Foucault**, »Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung« (1978), in: *Bulletin de la Société française de Philosophie*, vol. 84, no. 2, avril-juin 1990. S. 35–63.
Michel **Foucault**, *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
Michel **Foucault**, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. [Frz.: *Surveiller et punir*]
Michel **Foucault**, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. [Frz.: *Histoire de la folie à l'âge classique*]
Michel **Foucault**, *Was ist Kritik?* Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve, 1992. [Frz.: »Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung«]
Hollis **Frampton**, »For a Metahistory of Film. Commonplace Notes and Hypotheses«, in: *Artforum*, vol. 10, no. 1, September 1971. S. 107–116.
Ursula **Frohne**, Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.), *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Paderborn: Fink, 2019.
Ursula **Frohne**, Haberer, Urban, »Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen«, in: Frohne, Haberer, Urban (Hg.), *Display/Dispositiv*, 2019. S. 9–58.
Jun **Fujita**, »Eureka contre Eureka – Les paysages de l'Etna chez Poe, Epstein et Aoyama«, in: *Vertigo*, no. 31, juillet 2007. S. 34–37.
Chloé **Galibert-Laîné**, Gala Hernández López (Hg.), *Post-cinéma. Pratiques de recherche et de création*, in: *Images Secondes. Cinéma et sciences humaines*, no. 3, 2022. Online am 16. Februar 2022. https://imagessecondes.fr/index.php/03-2022-post-cinema/, abgerufen am 12. Mai 2023. [Dossier]
François **Garçon**, Pierre Sorlin, »L'historien et les archives filmiques«, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 28, no. 2, avril-juin 1981. S. 344–357.
André **Gaudreault**, Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin, 2013.
André **Gaudreault**, Tom Gunning, »Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?«, in: Aumont, Gaudreault, Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, 1989. S. 49–63.
Achim **Geisenhanslüke**, »Kritik am Kommentar. Über Walter Benjamin und Michel Foucault«, in: Geisenhanslüke, Eckart Goebel (Hg.), *Kritik der Tradition. Hella Tidemann-Bartels zum 65. Geburtstag.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 111–122.
Paul **Geyer**, »Dekonstruktion der Cartesianischen Anthropologie durch La Rochefoucauld«, in: Rudolf Behrens, Roland Galle (Hg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 109–134.

Jean-Luc **Godard**, »Au-delà des étoiles«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 79, janvier 1958. S. 44–45.

Jean-Luc **Godard**, *Godard on Godard: Critical Writings*. Hg. u. übers. v. Tom Milne. London: Secker & Warburg, 1972. [Frz.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: articles, essais, entretiens*]

Jean-Luc **Godard**, *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gallimard, 1998.

Jean-Luc **Godard**, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1980.

Jean-Luc **Godard**, *Introduction to a True History of Cinema and Television*. Hg. u. übers. v. Timothy Barnard. Montreal: Caboose, 2014. [Frz.: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*]

Jean-Luc **Godard**, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: articles, essais, entretiens*. Hg. v. Jean Narboni. Paris: Belfond, 1968.

Jean-Luc **Godard**, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1: 1950–1984*. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, 1985.

Jean-Luc **Godard**, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984–1998*. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1989]. [*T 2*]

Jean-Luc **Godard**, »Montage mon beau souci«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 65, décembre 1956. S. 30–31.

Jean-Luc **Godard**, »Rien que le cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 68, février 1957. S. 42–44.

Fritz **Göttler**, »Der Rebell«, in: *Süddeutsche Zeitung*. Online am 13. September 2022. https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/jean-luc-godard-nachruf-e847549/, abgerufen am 22. Mai 2023.

Paul **Grant**, »›One More Effort, Americans…‹: A Report on ›Beyond Film Criticism: A Symposium in Homage to Serge Daney‹«, in: *Senses of Cinema*, Issue 31, April 2004. http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/serge_daney_symposium/, abgerufen am 12. Mai 2023.

Tom **Gunning**, »The Cinema of Attraction: Film, its Spectator and the Avant-Garde«, in: *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4, Fall 1986. S. 63–70.

André **Habib**, »Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard«, in: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 13, no. 3, 2003. S. 9–31.

Malte **Hagener**, Vinzenz Hediger, Alena Strohmeier (Hg.), *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Malte **Hagener**, »Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 45–60.

Werner **Hamacher**, »Freistätte – Vom Recht auf Forschung und Bildung« (2010), in: Hamacher, *Sprachgerechtigkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2018. S. 283–322.

Miriam **Hansen**, »The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism«, in: *Modernism/Modernity*, vol. 6, no. 2, 1999. S. 59–77.

Stephen **Heath**, »Notes on Suture« (1978), in: *The Symptom*, Issue 8, Winter 2007. http://www.lacan.com/symptom8_articles/heath8.html#_ftn1, abgerufen am 12. Mai 2023.

Vinzenz **Hediger**, »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 144–159.

Vinzenz **Hediger**, »Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's Notes for a General History of Cinema«, in: Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, 2016. S. 347–356.

Vinzenz **Hediger**, »Der Künstler als Kritiker«, in: Ruedi Widmer (Hg.), *Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*. Zürich: Diaphanes, 2014. S. 29–44.

Vinzenz **Hediger**, »Eine Vorbemerkung zu Jacques Rancières ›Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten‹«, in: *montage AV*, Band 14, Heft 1, 2005. S. 153–157.

Vinzenz **Hediger**, Rembert Hüser (Hg.), *Jean-Luc Godard. Film denken nach der Geschichte des Kinos*. Paderborn: Brill/Fink, 2023.

Nathalie **Heinich**, »Godard, créateur de statut«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 305–313.

Heinz B. **Heller**, »Godard vu par Deleuze«, in: *Hefte zur Marburger Medienwissenschaft*, Nr. 34, 2003. S. 38–48.

Jacques **Henric**, »L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plombs«, in: *Art Press*, no. spécial, décembre 1984/janvier-février 1985. S. 19–21.

Knut **Hickethier**, »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: *montage AV*, Band 4, Heft 1, 1995. S. 63–83.

Leslie **Hill**, »›A Form That Thinks‹: Godard, Blanchot, Citation«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 396–415.

Junji **Hori**, »Godard's Two Historiographies«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 334–349.

Youssef **Ishaghpour**, Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.

Youssef **Ishaghpour**, *Jean-Luc Godard, une encyclopédie*. Paris: Exils, 2023.

Martin A. **Jackson**, »Film As a Source Material: Some Preliminary Notes Toward a Methodology«, in: *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, no. 1, Summer 1973. S. 73–80.

Hervé **Joubert-Laurencin**, »A.B./S.D. ou les frères passeurs«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 107–116.

Hervé **Joubert-Laurencin**, *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*. Paris: Éditions de l'œil, 2014.

Guido **Kirsten**, »Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik«, in: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Loren, Andrea Holte (Hg.), *Medien – Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren, 2007. S. 150–157.

Guido **Kirsten**, »Mise en Scène«, in: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, 2017. S. 1–18.

Guido **Kirsten**, »Neoformalismus und Kognitive Filmtheorie«, in: Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer VS, 2016. S. 1–18.

Guido **Kirsten**, »Roland Barthes und das Kino. Ein Überblick«, in: *montage AV*, Band 24, Heft 1, 2015. S. 9–29.

Friedrich **Kittler**, *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose: Berlin, 1986.

Gertrud **Koch**, »The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's SHOAH«, in: *October*, vol. 48, 1989. S. 15–24.

Trias-Afroditi **Kolokithas**, *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*. Bielefeld: transcript, 2005.

Laurent **Kretzschmar** (Hg.), *Serge Daney in English*. Undatiert. http://sergedaney.blogspot.de, abgerufen am 12. Mai 2023. [Internetblog]

Bill **Krohn**, »Les *Cahiers* pour les nuls aka Bill Krohn vs Emilie Bickerton«, übers. v. Fabienne Houdart, in: *Independencia*. Online am 1. Februar 2013. http://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article723, abgerufen am 12. Mai 2023.

Paul **Kusters**, »New Film History – Grundzüge einer neuen Filmwissenschaft«, in: *montage AV*, Band 5, Heft 1, 1996. S. 39–60.

André S. **Labarthe**, »Mort d'un mot«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 195, novembre 1967. S. 66.

Jacques **Lacan**, *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Hg. v. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

Michèle **Lagny**, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1992.

Michèle **Lagny**, »Épistémologie de l'Histoire«, in: Aumont, Gaudreault, Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, 1989. S. 15–23.

Georges Patrick **Langlois**, Glenn Myrent, *Henri Langlois – Premier citoyen du cinéma*. Paris: Denoël, 1986.

Henri **Langlois**, »Hawks homme moderne«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 139, janvier 1963. S. 1–4.

Dimitrios **Latsis**, »Genealogy of the Image in Histoire(s) du cinéma«, in: *Third Text*, vol. 27, no. 6, 2013. S. 774–785.

Jean-Louis **Leutrat**, »Des traces qui nous ressemblent«, in: *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 127–135.

Jean-Louis **Leutrat**, Suzanne Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Jean-Louis **Leutrat**, »Histoire(s) du cinéma ou comment devenir maître d'un souvenir«, in: *Cinemathèque*, no. 5, 1994. S. 28–39.

Jean-Louis **Leutrat**, *Jean-Luc Godard, un cinéaste mallarméen*. Paris: Schena Didier Érudition, 1998.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (1)«, in: *Trafic*, no. 70, été 2009. S. 52–62.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (2)«, in: *Trafic*, no. 71, automne 2009. S. 129–130.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (3)«, in: *Trafic*, no. 72, hiver 2009. S. 96–116.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (4)«, in: *Trafic*, no. 73, printemps 2010. S. 77–94.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (5)«, in: *Trafic*, no. 74, été 2010. S. 78–90.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (6)«, in: *Trafic*, no. 75, automne 2010. S. 98–106.

Jean-Louis **Leutrat**, »Retour sur Histoire(s) (7)«, in: *Trafic*, no. 76, hiver 2010. S. 68–82.

Jean-Louis **Leutrat**, »The Power of Language: Notes on Puissance de la parole, Le dernier mot and On s'est tous défilé«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 179–188.

Jean-Louis **Leutrat**, »Un besoin de distance«, in: *Vertigo*, no. 18, 1999. S. 124–128.

Brian **Lewis**, »Le texte divisé (compte rendu)«, in: *Communication Information*, vol. 5, no. 1, 1982. S. 282–286.

Elisa **Linseisen**, »Werden/Weiter/Denken. Rekapitulation eines Post-Cinema-Diskurses«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Band 10, Heft 18–1, 2018. S. 202–209.

Daniel **Liotta**, »Une nouvelle positivité. Michel Foucault: De la littérature au militantisme«, in: *Archives de Philosophie*, vol. 73, no. 3, 2010. S. 485–509.

James Roy **MacBean**, *Film and Revolution*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1975.

Colin **MacCabe**, *Godard – A Portait of the Artist at Seventy.* London: Bloomsbury, 2003.

Colin **MacCabe**, *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: BFI/Macmillan, 1980.

André **Malraux**, *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire*. Paris: Skira, 1947.

Patrice **Maniglier**, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*. Montrouge: Bayard, 2011.

Lev **Manovich**, »What is Digital Cinema?«, in: Denson, Leyda (Hg.), *Post-Cinema*, 2016. S. 20–50.

Adrian **Martin**, »In So Many Words« (2012), in: *Frames Cinema Journal*. https://framescinemajournal.com/article/in-so-many-words/#a10, abgerufen am 12. Mai 2023.

Adrian **Martin**, *Mise en Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Adrian **Martin**, Jonathan Rosenbaum (Hg.), *Movie Mutations – The Changing Face of World Cinephilia*. London: BFI, 2003.

Erick **Massoto**, »Quentin Tarantino's THE MOVIE CRITIC Is Set in 1977, But It's Not About Pauline Kael«, in: *Collider*. Online am 29. März 2023. https://collider.com/quentin-tarantino-the-movie-critic-not-about-pauline-kael/, abgerufen am 19. Mai 2023.

Christian **Metz**, »A propos l'impression de réalité au cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 166–167, mai-juin 1965. S. 75–82.

Christian **Metz**, *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.

Christian **Metz**, »Le cinéma: langue ou langage?«, in: *Communications,* no. 4, 1964. S. 52–90.

Christian **Metz**, »Le film de fiction et son spectateur«, in: *Communications*, no. 23, 1975. S. 108–135.

Christian **Metz**, *Sprache und Film*. Übers. v. Micheline Theune, Arno Ros. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1973. [Frz.: *Langage et cinema*]

Philippe-Alain **Michaud**, »Le mouvement des images«, in: Michaud (Hg.), *Le mouvement des images. À l'occasion de l'exposition ›Le mouvement des images‹ au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, 9 avril 2006–29 janvier 2007.* Paris: Centre Pompidou, 2006.

Jacques-Alain **Miller**, »La suture: éléments de la logique du signifiant«, in: *Cahiers pour l'analyse*, no. 1, février 1966. S. 37–49.

Jean **Mitry**, *Histoires du cinéma Tomes 1–5*. Paris: Éditions Universitaires, 1968–1980.

Daniel **Morgan**, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2013.

Daniel **Morgan**, »Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics«, in: *Critical Inquiry*, vol. 32, no. 3, Spring 2006. S. 443–481.

Douglas **Morrey**, *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Luc **Moullet**, »La recherche du relatif«, in: *Cahiers du cinéma,* no. 97, juillet 1959. S. 43–46.

Luc **Moullet**, »Ottobiographie«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 101, novembre 1959. S. 41–44.
Michel **Mourlet**, *Sur un art ignoré. La mise en scène comme langage*. Paris: Ramsey, 2008 [1987].
Jean **Narboni**, »La vicariance du pouvoir«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 224, octobre 1970. S. 43–47.
Jean **Narboni**, »Ouvert et fermé«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 152, février 1964. S. 66–69.
Maurizia **Natali**, »Warburg et Godard«, in: Pierre Taminiaux, Claude Murcia (Hg.), *Cinéma art(s) plastique(s)*. Paris: L'Harmattan, 2004. S. 169–183.
Jean-Pierre **Oudart**, »La suture«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 211, avril 1969. S. 36–39.
Joachim **Paech**, »Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002. S. 275–295.
Joachim **Paech**, *PASSION oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt a.M.: Filmmuseum, 1989.
Joachim **Paech**, »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: *Medienwissenschaft*, Nr. 4, 1997. S. 400–420.
Dominique **Païni**, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002.
Dominique **Païni**, »Pour une petite histoire de la projection«, in: Païni (Hg.), *Projections, les transports de l'image*. Paris: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997. S.11-15.
Dominique **Païni**, »Un musée pour cinéma créateur d'aura«, in: *Art Press*, no. 221, février 1997. S. 20–33.
Volker **Pantenburg**, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript, 2006.
Jean-François **Pigouillé**, *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils*. Paris: Aléas, 2006.
Marcellin **Pleynet**, Jean Thibaudeau, »Économique, idéologique, formel«, in: *Cinéthique*, no. 3, 1969. S. 7–14. [Interview]
Edgar Allen **Poe**, »Eureka« (1848), in: Poe, *Poetry, Tales and Selected Essays*. New York: Library of America, 1996. S. 1257–1259.
Bamchade **Pourvali**, *Godard neuf zéro: Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*. Biarritz: Atlantica, 2006.
Marie-France **Rafael**, »Das Visuelle«, in: Jörn Schafaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt (Hg.), *Kunstbegriffe der Gegenwart*. Köln: Walther König, 2013. S. 315–320.
Terry **Ramsaye**, *A Million and One Nights*. London: Simon & Schuster, 1926.
Jacques **Rancière**, »Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 142–150.
Jacques **Rancière**, »Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten«, übers. v. Vinzenz Hediger, in: *montage AV*, Band 14, Heft 1, 2005. S. 153–177. [Frz.: »Une fable sans morale«]
Jacques **Rancière**, »Godard, Hitchcock and the Cinematographic Image«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 214–231.
Jacques **Rancière**, »The Gaps of Cinema«, in: *Necsus – European Journal of Media Studies*, vol. 1, no. 1, Spring 2012. S. 4–13.

Jacques **Rancière**, »Une fable sans morale«, in: Rancière, *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. S. 217–237.

Bert **Rebhandl**, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*. Wien: Zsolnay, 2020.

Jacques **Revel**, »Le moment historiographique«, in: Luce Giard (Hg.), *Michel Foucault. Lire l'œuvre*. Grenoble: Jérôme Millon, 1992. S. 83–96.

Judith **Revel**, »Le vocabulaire de Foucault« (2002), in: *academia.edu*. https://www.academia.edu/1190541/Le_vocabulaire_de_Foucault, abgerufen am 12. Mai 2023.

Robert **Riesinger** (Hg.), *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003.

Jacques **Rivette**, »De l'abjection«, in: *Cahiers du cinéma,* no. 120, juin 1961. S. 54–55.

Jacques **Rivette**, »Génie de Howard Hawks«, in: *Cahiers du cinéma,* no. 23, mai 1953. S. 16–23.

Jacques **Rivette**, »Lettre sur Rossellini«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 46, avril 1955. S. 14–24.

David **Rodowick**, *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

Patrice **Rollet**, »Préface«, in: Daney, *La maison cinéma et le monde 1*, 2001. [*MCM 1*] S. 7–15.

Volker **Roloff**, Scarlett Winter (Hg.), *Godard intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

Marie-Claire **Ropars-Wuilleumier**, *Le texte divisé – essai sur l'écriture filmique*. Paris: PUF, 1981.

Marie-Claire **Ropars-Wuilleumier**, »Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard« (1988), in: *Open Edition Books*. https://books.openedition.org/puv/131?lang=de, abgerufen am 12. Mai 2023.

Philip **Rosen** (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

Jonathan **Rosenbaum**, »Bande-annonce pour les HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Godard«, in: *Trafic*, no. 21, printemps 1997. S. 5–18.

Jonathan **Rosenbaum**, »Jonathan Rosenbaum on Serge Daney«, in: *Senses of Cinema*, Issue 13, April 2001. http://sensesofcinema.com/2001/film-critics/daney/, abgerufen am 12. Mai 2023.

Robert A. **Rosenstone**, *Revisioning History. Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Richard **Roud**, *Godard*. London: BFI/Macmillan, 2010 [1967].

Jean-Christophe **Royoux**, »Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée«, in: *artpress,* no. 262, novembre 2000. S. 36–41.

Jean-Christophe **Royoux**, »L'instant de redépart: après le cinéma, le cinéma du sujet«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 250–263.

Georges **Sadoul**, *Histoire générale du cinéma Tomes 1–6*. Paris: Denoël, 1946–1978.

Libby **Saxton**, »Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 364–379.

Céline **Scemama**, *HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006.

Céline **Scemama**, »Introduction«, in: Scemama, *La force faible d'un art*, 2006. S. 9–19.

Céline **Scemama**, »Jean-Luc Godard's HISTOIRE(S) DU CINÉMA or Cinema Surpasses Itself«, übers. v. Naòmi Morgan, in: Chateau, Moure (Hg.), *Post-Cinema*, 2020. S. 85–96. [Frz.: »Introduction«]

Céline **Scemama**, »La ›partition‹ des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard«, in: *cri-image.univ-paris1.fr.* Undatiert. http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html, abgerufen am 3. Oktober 2019. Link inaktiv zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Buches (Stand 12. Mai 2023).

Girish **Shambu**, *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose, 2015.

Steven **Shaviro**, *Post Cinematic Affect*. London: Zero Books, 2010.

Kaja **Silverman**, *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

Louis **Skorecki**, »Contre la nouvelle cinéphilie«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 293, octobre 1978. S. 31–52.

Paul **Smith** (Hg.), *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Gudrun **Sommer**, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle, »Einleitung«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 9–41.

Gudrun **Sommer**, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*. Marburg: Schüren, 2011.

Susan **Sontag**, »Godard«, in: *Partisan Review*, no. 35, Spring 1968. S. 290–313.

Susan **Sontag**, »The Decay of Cinema«, in: *New York Times*, 25.2.1996. S. 60.

Pierre **Sorlin**, »Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?«, übers. v. Claudia Kalscheuer, in: *montage AV,* Band 5, Heft 1, 1996. S. 23–37.

Étienne **Souriau** (Hg.), *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

Étienne **Souriau**, »Préface«, in: Souriau (Hg.), *L'univers filmique*, 1953. S. 5–10.

Philipp **Stadelmaier**, »À l'ère du commentaire. Le Livre d'image et les Histoire(s) du (post-)cinéma de Jean-Luc Godard«, in: *Images Secondes. Cinéma et sciences humaines*, no. 3, 2022. Online am 16. Februar 2022. http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/16/stadelmaier/, abgerufen am 13. Mai 2023.

Philipp **Stadelmaier**, »Die Blumen zwischen den Gleisen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.4.2019. S. 10.

Philipp **Stadelmaier**, »Radikaler Reformismus. Godard und die Suche nach der Montage«, in: *Filmbulletin*, 8.20, 2020. S. 58–60.

Philipp **Stadelmaier**, »Reste – le porc (ou le supplément du cinéma)«, in: *Débordements.* Online am 15. Juni 2015. http://www.debordements.fr/Reste-le-porc-ou-le-supplement-du-cinema, abgerufen am 13. Mai 2023.

Michael **Temple**, »Big Rhythm and the Power of Metamorphosis. Some Models and Precursors for Histoire(s) du cinéma«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 77–95.

Michael **Temple**, John S. Williams, Michael Witt (Hg.), *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2007 [2004].

Michael **Temple**, »Foreword to the Third Edition«, in: Roud, *Godard*, 2010. S. viii–ix.

Michael **Temple**, John S. Williams, Michael Witt, »History and Memory«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 332–333.

Michael **Temple**, James S. Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 9–32.

Michael **Temple**, James S. Williams, »Jean-Luc Godard: Images, Words, Histories«, in: *Dalhousie French Studies*, vol. 45, Winter 1998. S. 99–110.

Michael **Temple**, James S. Williams (Hg.), *The Cinema Alone. Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam: AUP, 2000.

Maria **Tortajada**, »Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie«, in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2–3, 2004. S. 19–51.

Chuck **Tyron**, *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick, New York, London: Rutgers University Press, 2009.

Marcos **Uzal**, »JLG, pages arrachées«, in: *Cahiers du cinema*. Online am 21. Mai 2023. https://www.cahiersducinema.com/actualites/film-annonce-du-film-qui-ne xistera-jamais-droles-de-guerres-de-jean-luc-godard/, abgerufen am 21. Mai 2023.

Jacqueline **Vairel**, »Bibliographie de Jean Mitry«, in: *1895, revue d'histoire du cinéma*, hors-série, 1988. S. 35–40.

Luc **Vancheri**, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*. Lyon: Aléas, 2006.

Ignatiy **Vishnevetsky**, »The Hands of Jean-Luc Godard«, in: *Mubi Notebook*. Online am 25. Dezember 2018. https://mubi.com/de/notebook/posts/the-hands-of-jean-luc-goda rd, abgerufen am 20. Mai 2023.

Gérard **Wajcman**, »›Saint Paul‹ Godard contre ›Moïse‹ Lanzmann«, in: *L'infini*, no. 65, 1999. S. 121–127.

Michael **Wetzel**, »Der Widerstand des Bildes gegen das Visuelle. Serge Daney und Georges Didi-Huberman als Verfechter einer Inframedialität«, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Fink, 2005. S. 137–154.

Paul **Willemen**, »Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered«, in: Willemen, *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994. S. 223–257.

James S. **Williams**, »European Culture and Artistic Resistance in HISTOIRE(S) DU CINÉMA Chapter 3a, ›La monnaie de l'absolu‹«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 113–139.

James S. **Williams**, »The Exercise was Beneficial, Monsieur Daney«, in: Michael Temple, Michael Witt (Hg.), *The French Cinema Book*. London: BFI, 2004. S. 265–272.

James S. **Williams**, »The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: *Screen*, vol. 40. no. 3, Autumn 1999. S. 306–315.

David **Wilson** (Hg.), *Cahiers du Cinéma, Volume 4, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. London, New York: Routledge, 2000.

Hartmut **Winkler**, *Der filmische Raum und der Zuschauer: ›Apparatus‹ – Semantik – Ideologie*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.

Hartmut **Winkler**, »Flogging a dead horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte bei Bolz und bei Kittler«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 217–236.

Michael **Witt**, »Documentation: *Voyage(s) en utopie*«, in: *Rouge*, no. 9, 2006. http://www.r ouge.com.au/9/godard.html, abgerufen am 13. Mai 2023.

Michael **Witt**, »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, in: Brenez, Faroult, Temple, Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard Documents*, 2006. S. 265–280.

Michael **Witt**, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

Michael **Witt**, »L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 19–32.

Michael **Witt**, »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 33–50.

Michael **Witt**, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard: an Interrogation of ›la méthode de l'ENTRE‹«, in: *Australian Journal of French Studies*, vol. 36, no. 1, 1999. S. 110–124.

Michael **Witt**, »Shapeshifter: Godard as Multimedia Installation Artist«, in: *New Left Review*, no. 29, September-October 2004. S. 73–89.

Michael **Witt**, »The Death(s) of Cinema According to Godard«, in: *Screen*, vol. 40. no. 3, Autumn 1999. S. 331–346.

Peter **Wollen**, »Die zwei Avantgarden«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino. Jahresring 48. Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln: Oktagon, 2001. S. 164–176. [Eng.: »The Two Avant-Gardes«]

Peter **Wollen**, »Godard and Counter-Cinema«, in: Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, 1986. S. 120–129.

Peter **Wollen**, »The Two Avant-Gardes«, in: *Studio International*, vol. 190, no. 978, November-December 1975. S. 171–175.

Alan **Wright**, »Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 51–60.

Frances **Yates**, *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975.

Gene **Youngblood**, *Expanded Cinema*. New York: Dutton & Co., 1970.

Dork **Zabunyan**, »Morale modeste, nouvelle critique: ›Ginger et Fred‹ de Serge Daney, 1986«, in: *Trafic*, no. 100, hiver 2016. S. 161–166.

Siegfried **Zielinski**, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Hamburg: Rowohlt, 2002.

Siegfried **Zielinski**, *Audiovisionen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Hamburg: Rowohlt, 1989.

Siegfried **Zielinski**, »Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren! Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards Histoire(s) du cinéma«, in: Roloff, Winter (Hg.), *Godard intermedial*, 1997. S. 185–199.

Verzeichnis anderer Medien

Auf DVD

Pierre-André **Boutang**, Dominique Rabourdin, Itinéraire d'un ciné-fils (FRA 1992). Frankreich: Éditions Montparnasse, 2005.

Jean-Luc **Godard**, Histoire(s) du cinéma (FRA/CH 1988–1998). Frankreich: Gaumont, 2008. Die acht Episoden (1a, 1b, 2a, 2b, 3a, 3b, 4a, 4b) verteilen sich auf 4 DVDs. 1a und 1b sind auf DVD 1, 2a und 2b auf DVD 2 usw. Ich notiere für die einzelnen Episoden z.B. HdC 1a, Time:code. [HdC]

Auf CD

Serge **Daney**, *Microfilms*. Paris: Ina Mémoire Vive, 2006.

Jean-Luc **Godard**, *Histoire(s) du cinéma*. ECM Records, 1999.

Videos im Internet

Céline **Gailleurd**, Oliver Bohler, »Jean-Luc Godard, le désordre exposé« (FRA 2012), in: *Vimeo*. Dauer: 01:05:48. Privater Videolink, zur Verfügung gestellt von Céline Gailleurd.

Jean-Luc **Godard**, »Das Bildbuch der Filmlegende Jean-Luc Godard/Doku/Arte« (2018), in: *Youtube*. Dauer: 01:24:30. https://www.youtube.com/watch?v=TU0M9y8Xau0, abgerufen am 12. Mai 2023. [deutsche Fassung von Godards Le livre d'image, CH 2018, mit dem Titel Bildbuch] [Bildbuch]

Jean-Luc **Godard**, »Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard« (FRA 1988), in: *cinemathèque.fr*. Dauer: 01:59:08. https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/, abgerufen am 12. Mai 2023. [Gespräch Daney/Godard]

George **Stevens**, »Liberation of Dachau in Color« (1945), in: *Dailymotion*. Dauer: 00:03:59. https://www.dailymotion.com/video/x3j9e6, abgerufen am 12. Mai 2023.

[Ausschnitte aus Aufnahmen, die unter dem Titel LIBERATION AT DACHAU zur Sammlung des United States Holocaust Memorial Museum gehören (Accession Number: 1992.261.1. RG Number: RG-60.0661. Film ID: 307) und eine Länge von 12 Minuten und 19 Sekunden haben. Vgl. hierfür: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000128, abgerufen am 12. Mai 2023]

Dork **Zabunyan**, »DANEY – DELEUZE: LECTURES CROISÉES, ÉCRITURES SOUS INFLUENCE« (FRA 2012), in: *CanalU.* Dauer: 00:40:09. Online am 22. Juni 2012. https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/daney_deleuze_lectures_croisees_ecritures_sous_influence_conference_de_dork_zabunyan.9957, abgerufen am 12. Mai 2023. [Vortragsaufzeichnung]

Konsultierte Internetdatenbanken

https://www.cineressources.net, abgerufen am 26. Mai 2023.
https://www.daney.net, abgerufen am 26. Mai 2023.
https://www.imdb.com, abgerufen am 26. Mai 2023.

Filmverzeichnis

Michelangelo **Antonioni**, L'avventura (Die mit der Liebe spielen, ITA/FRA 1960).
Michelangelo **Antonioni**, Il deserto rosso (Die rote Wüste, ITA/FRA 1964).
Michelangelo **Antonioni**, Chung Kuo – Cina (ITA 1972).
Jean-Jacques **Beineix**, 37°2 le matin (FRA 1986).
Ingmar **Bergman**, Fängelse (Das Gefängnis, SWE 1949).
Frank **Borzage**, The River (USA 1929).
Pierre-André **Boutang**, Dominique Rabourdin, Itinéraire d'un ciné-fils (FRA 1992).
[vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]
Robert **Bresson**, Pickpocket (FRA 1959).
David **Chase** (Showrunner), Sopranos (Serie, USA 1999–2007).
Michael **Cimino**, The Year of the Dragon (USA 1985).
Joel **Coen**, Fargo (USA 1996).
Merian C. **Coopers**, Ernest B. Schoedsack, King Kong (USA 1933).
Francis Ford **Coppola**, The Godfather (USA 1972).
Francis Ford **Coppola**, The Godfather Part II (USA 1974).
Francis Ford **Coppola**, One from the Heart (USA 1981).
Francis Ford **Coppola**, Rumble Fish (USA 1983).
Francis Ford **Coppola**, The Cotton Club (USA 1984).
Francis Ford **Coppola**, The Godfather Part III (USA 1990).
Claire **Denis**, Jacques Rivette – Le veilleur (FRA 1990).
Sergei M. **Eisenstein**, Panzerkreuzer Potemkin (UdSSR 1925).
Sergei M. **Eisenstein**, Que Viva Mexico! (USA/MEX 1932).
Jean **Epstein**, La montagne infidèle (FRA 1923).
Jean **Epstein**, La chute de la maison Usher (FRA 1928).
John **Farrow**, Where Danger Lives (USA 1950).
Federico **Fellini**, La dolce vita (Das süße Leben, ITA/FRA 1960).
Federico **Fellini**, Ginger e Fred (Ginger und Fred, ITA/FRA/BRD 1986).
Robert **Flaherty**, Louisiana Story (USA 1948).
John **Ford**, She Wore a Yellow Ribbon (USA 1949).
John **Ford**, Seven Women (USA 1966).

Céline **Gailleurd**, Oliver Bohler, Jean-Luc Godard, le désordre exposé (FRA 2012). [vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]

Jean-Luc **Godard**, À bout de souffle (FRA 1960).

Jean-Luc **Godard**, Le mépris (FRA/ITA 1963).

Jean-Luc **Godard**, Bande à part (FRA 1964).

Jean-Luc **Godard**, Alphaville (FRA/ITA 1965).

Jean-Luc **Godard**, Pierrot le fou (FRA/ITA 1965).

Jean-Luc **Godard**, Le gai savoir (FRA 1969).

Jean-Luc **Godard**, Jean-Pierre Gorin, Gerard Martin, Vent d'est (FRA/ITA/BRD 1970).

Jean-Luc **Godard**, Jean-Pierre Gorin, Letter to Jane (FRA 1972).

Jean-Luc **Godard**, Ici et ailleurs (FRA 1976).

Jean-Luc **Godard**, Anne-Marie Miéville, Six fois deux/Sur et sous la communication (FRA 1976).

Jean-Luc **Godard**, France/tour/détour/deux/enfants (FRA 1980).

Jean-Luc **Godard**, Sauve qui peut (la vie) (CH/AUT/FRA/BRD 1980).

Jean-Luc **Godard**, Lettre à Freddy Buache (FRA 1982).

Jean-Luc **Godard**, Passion (FRA/CH 1982).

Jean-Luc **Godard**, Scénario du film Passion (FRA/CH 1982).

Jean-Luc **Godard**, Prénom: Carmen (FRA 1983).

Jean-Luc **Godard**, Détective (FRA 1984).

Jean-Luc **Godard**, Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma (FRA/CH 1986).

Jean-Luc **Godard**, King Lear (USA/FRA/CH 1987).

Jean-Luc **Godard**, Soigne ta droite (FRA/CH 1987).

Jean-Luc **Godard**, Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard (FRA 1988). [vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]

Jean-Luc **Godard**, Histoire(s) du cinéma (FRA/CH 1988–1998). [vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]

Jean-Luc **Godard**, Le dernier mot (FRA 1988).

Jean-Luc **Godard**, On s'est tous défilé (FRA 1988).

Jean-Luc **Godard**, Puissance de la parole (FRA 1988).

Jean-Luc **Godard**, Allemagne année 90 neuf zéro (FRA 1991).

Jean-Luc **Godard**, Hélas pour moi (FRA/CH 1993).

Jean-Luc **Godard**, Anne-Marie Miéville, Deux fois 50 ans du cinéma français (FRA/CH/UK 1995).

Jean-Luc **Godard**, Moments choisis des Histoire(s) du cinéma (FRA 2001).

Jean-Luc **Godard**, Film Socialisme (CH/FRA 2010).

Jean-Luc **Godard**, Adieu au langage (CH/FRA 2014).

Jean-Luc **Godard**, Bildbuch (CH 2018). [dt. Fassung von Le livre d'image] [vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]

Jean-Luc **Godard**, Le livre d'image (CH 2018).

Jean-Luc **Godard**, Film annonce du film qui n'existera jamais: »Drôles de guerres« (FRA/CH 2023).

David W. **Griffith**, Broken Blossoms (USA 1919).

David W. **Griffith**, Way Down East (USA 1920).

Howard **Hawks**, Fig Leaves (USA 1926).
Howard **Hawks**, Dawn Patrol (USA 1930).
Howard **Hawks**, Scarface (USA 1932).
Howard **Hawks**, Red River (USA 1948).
Howard **Hawks**, Rio Bravo (USA 1959).
Howard **Hawks**, Hatari! (USA 1962).
Howard **Hawks**, Red Line 7000 (USA 1965).
Howard **Hawks**, El Dorado (USA 1966).
Howard **Hawks**, Rio Lobo (USA 1970).
Noah **Hawley** (Showrunner), Fargo (Serie, USA 2014-).
Laurent **Heynemann**, Stella (FRA 1983).
Alfred **Hitchcock**, The Wrong Man (USA 1956).
Alfred **Hitchcock**, Vertigo (USA 1958).
Alfred **Hitchcock**, North by Northwest (USA 1959).
Shohei **Imamura**, Fukushū suru wa ware ni ari (Vengeance is Mine, JPN 1979).
Buster **Keaton**, The General (USA 1926).
Abbas **Kiarostami**, Ten (IRN 2002).
André S. **Labarthe**, Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard (FRA 1967).
Fritz **Lang**, Der müde Tod (DEU 1921).
Fritz **Lang**, M – Eine Stadt sucht einen Mörder (DEU 1931).
Fritz **Lang**, Secret Beyond the Door (USA 1947).
Fritz **Lang**, Moonfleet (USA 1955).
Fritz **Lang**, Die 1000 Augen des Doktor Mabuse (BRD/FRA/ITA 1960).
Claude **Lanzmann**, Shoah (FRA 1985).
Charles **Laughton**, Night of the Hunter (USA 1955).
Emmanuel **Laurent**, Deux de la Vague (FRA 2010).
Sergio **Leone**, C'era una volta il West (Spiel mir das Lied vom Tod, ITA/USA 1968).
Serge **Le Peron**, Le cinéma et le monde (FRA 2012).
Ernst **Lubitsch**, Bluebard's Eighth Wife (USA 1938).
Ernst **Lubitsch**, Cluny Brown (USA 1946).
André **Malraux**, L'espoir (ESP/FRA 1945).
Vincente **Minnelli**, The Pirate (USA 1948).
Kenji **Mizoguchi**, Ugetsu monogatari (Erzählungen unter dem Regenmond, JPN 1953).
Léonide **Moguys**, Prison sans barreaux (FRA 1938).
Friedrich Wilhelm **Murnau**, Sunrise (USA 1927).
Friedrich Wilhelm **Murnau**, Four Devils (USA 1928).
Pier-Paolo **Pasolini**, Teorema (ITA 1968).
Pier-Paolo **Pasolini**, Porcile (Der Schweinestall, ITA/FRA 1969).
Pier-Paolo **Pasolini**, Il fiore delle mille e una notte (Geschichten aus 1001 Nacht, ITA/FRA 1974).
Gillo **Pontecorvo**, Kapo (ITA/FRA 1960).
Otto **Preminger**, Anatomy of a Murder (USA 1959).
Otto **Preminger**, Advise and Consent (USA 1962).

Otto **Preminger**, In Harm's Way (USA 1965).

Otto **Preminger**, Hurry Sundown (USA 1967).

Nicholas **Ray**, Johnny Guitar (USA 1954).

Nicholas **Ray**, Hot Blood (USA 1956).

Nicholas **Ray**, Bitter Victory (USA 1957).

Jean **Renoir**, Le Testament du Docteur Cordelier (FRA 1959).

Alain **Resnais**, Nuit et brouillard (FRA 1956).

Alain **Resnais**, Hiroshima mon amour (FRA/JPN 1959).

Roberto **Rossellini**, Paisà (ITA 1946).

Roberto **Rossellini**, Germania anno zero (Deutschland im Jahre Null, ITA/FRA 1948).

Roberto **Rossellini**, Viaggio in Italia (Reise in Italien, ITA/FRA 1954).

Roberto **Rossellini**, La prise de pouvoir par Louis XIV (FRA 1966).

Martin **Scorsese**, Goodfellas (USA 1990).

Michael **Snow**, La région centrale (CAN 1971).

Alexander **Sokurow**, The Russian Ark (RUS/DEU 2002).

Steven **Spielberg**, Schindler's List (USA 1993).

George **Stevens**, Liberation at Dachau (1945). [aka Liberation of Dachau in Color, vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]

George **Stevens**, A Place in the Sun (USA 1951).

Jean-Marie **Straub**, Danièle Huillet, Othon (BRD/ITA 1970).

Alain **Tanner**, Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (CH/FRA 1976).

Quentin **Tarantino**, Inglourious Basterds (USA/DEU 2009).

Quentin **Tarantino**, Once Upon a Time in… Hollywood (USA/UK 2019).

Jacques **Tati**, Jour de fête (FRA 1949).

François **Truffaut**, Les 400 coups (FRA 1959).

Agnès **Varda**, Mur murs (FRA/USA 1981).

Henri **Verneuil**, Les Morfalous (FRA/TUN 1980).

Luchino **Visconti**, Morte a Venezia (Tod in Venedig, ITA 1971).

Raoul **Walsh**, White Heat (USA 1949).

Orson **Welles**, Citizen Kane (USA 1941).

Orson **Welles**, Mr. Arkadin (FRA/ESP/CH 1955).

William A. **Wellman**, Public Enemy (USA 1931).

Wim **Wenders**, Lightning Over Water (BRD/SWE 1980).

Wim **Wenders**, Himmel über Berlin (BRD/FRA 1987).

Dork **Zabunyan**, Daney – Deleuze: lectures croisées, écritures sous influence (FRA 2012). [Vortragsaufzeichnung] [vgl. VERZEICHNIS ANDERER MEDIEN]

Dankwort

Ich bedanke mich herzlich bei Vinzenz Hediger und Christa Blümlinger für die Betreuung meiner Doktorarbeit, aus der dieses Buch hervorgegangen ist, sowie bei ihnen und den weiteren Mitgliedern der deutsch-französischen Prüfungskommission Valérie Carré, Oliver Fahle, Nikolaus Müller-Schöll und Antonio Somaini für ihre Gutachten, Feedbacks, Kommentare und Diskussionen bei der Verteidigung am 29. April 2020, die mir bei der Überarbeitung des Textes und seiner Überführung in die jetzige Form sehr geholfen haben.

Mein Dank gilt weiter den Verantwortlichen, die an der Goethe Universität Frankfurt und der Université Paris VIII die Cotutelle de thèse auf administrativer Ebene möglich gemacht und betreut haben – zuvorderst bei Marion Schramm.

Diese Arbeit wurde gefördert mit Mitteln des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und der Université Franco-Allemande/Deutsch-Französischen Hochschule.

Außerdem möchte ich mich bei meiner Familie und meinen Freund*innen in Bad Nauheim, Frankfurt, Paris und Wien bedanken, die mich in den Jahren der Arbeit an meiner Dissertation begleitet und vielfältig unterstützt haben:

Jens Abke, Alice Berger, Philip Bollinger, Gabriel Bortzmeyer, Magnus Chrapkowski, Cécile Desprairies, Louise Dumas, Alla Grahn, Christian-Groß Strahlenbach, Henriette Groth, Michael Hack, Eva-Maria Hanser, Jason Kavett, Christina Lenz, Maguelone Loublier, Jakob Moser, Susanne Unah, Shinu Sara Ottenburger, Rudi Risatti, Simon Schnorr, Ulrike und Gerhard Stadelmaier, Sarah Deephan Straub, Manuela Tomič, Angelo Vannini, Jana Wilhelm und Claudius Wolf.

Dork Zabunyan und Céline Gailleurd von der Université Paris VIII danke ich für die Gespräche beim Comité de suivi und Céline dafür, dass sie mich ihren Film über Godard und André S. Labarthe hat sehen lassen. Pierre Eugène hat mir freundlicherweise seine (bis dato unveröffentlichte) Doktorarbeit zu Daney zur Verfügung gestellt, aus der ich hier zitiere. Auch ihm gilt mein herzlichster Dank.

Vielen Dank an Nicole Brenez, Mélanie Herick (Gaumont), Samantha Leroy (Fondation Jérôme Seydoux) und Bertrand Kerael (Cinémathèque Française) für die Hilfe bei der Rechtesuche für das Umschlagbild.

Diese Arbeit ist meiner Großmutter Elisabeth Betz gewidmet.